



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

DÉPARTEMENT DE LETTRES ET COMMUNICATION

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

REPRÉSENTATION ET MYTHIFICATION DE L'ENFANCE DANS LA  
LITTÉRATURE JEUNESSE

par

DOMINIQUE DEMERS

Maîtrise ès arts (littérature)

de l'Université du Québec à Montréal

THÈSE PRÉSENTÉE

pour obtenir

LE DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES (Ph. D.)

Sherbrooke

DÉCEMBRE 1993



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-90001-6

## Remerciements

J'aimerais remercier chaleureusement M. Jacques Michon, mon directeur de thèse, pour ses précieux conseils, son patient travail de relecture et son appui indéfectible. J'aimerais aussi exprimer ma reconnaissance au Fonds FCAR et au Comité de perfectionnement du Décanat des personnels enseignants de l'Université du Québec à Montréal qui m'ont accordé des bourses d'excellence et de mise à jour des connaissances.

## SOMMAIRE

	Page
Remerciements.....	1
Sommaire.....	3
INTRODUCTION.....	8
I. Représentation et littérature.....	8
II. L'état des recherches.....	10
III. Intentions et plan de travail.....	14
 <b>PREMIERE PARTIE: ENFANCE ET REPRESENTATION</b>	
CHAPITRE 1: PRINCIPAUX CONCEPTS ET AXES DE RECHERCHE.....	18
1. Discours sur et à l'enfance.....	18
2. Représentation et élaboration mythique.....	24
3. Littérature contemporaine et mythe nouveau.....	31
CHAPITRE 2: NAISSANCE ET EVOLUTION DE LA NOTION D'ENFANCE: DE LA RECONNAISSANCE A L'ENFERMEMENT.....	41
1. De l'Antiquité à la Renaissance.....	41
2. Le dix-septième siècle: naissance d'un sentiment d'enfance.....	46
3. Les dix-huitième et dix-neuvième siècles: de la Raison à l'Emotion.....	49
4. Le vingtième siècle: de l'obsession à l'indifférenciation de l'enfance.....	56
4.1 L'obsession de l'enfance.....	56
4.2 Institutionnalisation de l'enfance et invention de l'adolescence.....	59
4.3 Désenchantement et brouillage des frontières.....	70
5. Conclusion.....	78

## DEUXIEME PARTIE: HISTORIQUE DES REPRESENTATIONS

CHAPITRE 3: DE LA NAISSANCE AU DIX-HUITIEME SIECLE.....	81
1. Des <i>Good Godly Books</i> au <i>Little Pretty Pocket Book</i> (1650-1750).....	81
2. Le héros à modeler (1750-1800).....	89
3. Le siècle de l'ange blond (1800-1900).....	93
3.1 Grands axes d'évolution au dix-neuvième siècle.....	93
3.2 Les petits héros de la première moitié du siècle.....	101
3.3 Les petits héros de l'âge d'or.....	109
 CHAPITRE 4: DE L'AGE D'OR A LA REVOLUTION.....	 138
1. La période de latence (1900-1950).....	138
2. La révolution .....	163
2.1 L'influence Caufield.....	163
2.2 Levée de l'écran de protection.....	168
2.3 L'enfant-adulte/l'adulte-enfant.....	174
2.4 La petite peste.....	181
2.5 Enfermement de l'enfance.....	184
2.6 Le survivant.....	188
3. Conclusion: Le mythe moderne de l'enfance.....	196

## TROISIEME PARTIE: LES REPRESENTATIONS DANS LA LITTERATURE JEUNESSE QUEBECOISE ET AMERICAINE

CHAPITRE 5: LA LITTERATURE QUEBECOISE SERIELLE POUR LA JEUNESSE.....	201
1. Le héros sériel.....	201
1.1 Sérialité et série modèle.....	202
1.2 Série et collection.....	203
1.3 Séries, suites et catégories d'âge.....	205
1.4 Genèse d'une série.....	207
1.5 Héros sériel et représentation de l'enfance.....	209

2. Le héros sériel dans la littérature jeunesse québécoise.....	211
2.1 Aperçu général.....	211
2.2 Le héros sériel de 1923 à 1970.....	213
2.3 Le héros sériel des années 70.....	220
2.4 Le héros sériel des années 80.....	227
3. Conclusion.....	234
CHAPITRE 6: LE MYTHE MODERNE AUX ETATS-UNIS ET AU	
QUEBEC.....	238
1. Le héron bleu.....	242
1.1 Introduction à l'oeuvre de Cynthia Voigt.....	242
1.2 L'enfant-adulte entouré d'adultes-enfants.....	249
1.3 L'enfant-héron.....	254
1.4 L'enfant survivant.....	258
1.5 Le système de personnages.....	265
1.6 Spiritualité et survie.....	272
1.7 L'absence de communication.....	276
1.8 Conclusion.....	279
2. Le dernier des raisins.....	281
2.1 Introduction à l'oeuvre de Raymond Plante.....	281
2.2 Le discours à l'adolescence.....	284
2.3 Un héros marginal et imparfait.....	290
2.4 Seul au monde.....	295
2.5 L'île.....	302
2.6 Structure éclatée et quête étonnante.....	303
2.7 Sens du récit et évolution du héros dans la série.....	308
2.8 Conclusion.....	311
CONCLUSION.....	318

## QUATRIEME PARTIE: CREATION ET REPRESENTATION

CHAPITRE 7: GENESE DE L'OEUVRE.....	332
1. De la recherche à la création.....	332
2. De l'autobiographie à la fiction.....	341
3. Lever le voile sur la spiritualité.....	348
4. Intégration de la démarche de recherche et de création.....	355
5. Ils dansent dans la tempête.....	365
6. Les principaux constituants des deux types de discours.....	384
 CHAPITRE 8: ILS DANSENT DANS LA TEMPETE, ROMAN POUR ADOLESCENTS.....	 389
1. Vert forêt, vert marécage.....	392
2. Que des adieux à crier au vent.....	406
3. Laissez-moi me débattre.....	413
4. La femme voilée.....	419
5. Jette-toi dans ses bras.....	428
6. A coups de poing dans l'orage.....	436
7. L'histoire d'Elisabeth.....	446
8. Tu peux fuir jusqu'au bout du monde.....	459
9. L'édifice s'écroule.....	466
10. Ils dansent dans la tempête.....	471
Epilogue.....	474
 BIBLIOGRAPHIE	
1. Ouvrages de fiction.....	477
1.1 Europe, Etats-Unis et Canada.....	477
1.2 Séries québécoises.....	480
1.2.1 Les séries de 1923 à 1949.....	480
1.2.2 Les séries de 1950 à 1959.....	481
1.2.3 Les séries de 1960 à 1969.....	482
1.2.4 Les séries de 1970 à 1979.....	483
1.2.5 Les séries de 1980 à 1989.....	487
2. Etudes, mémoires et thèses.....	494
2.1 Enfance et littérature jeunesse.....	494
2.2 Littérature générale.....	503

"Myths tell us who we are. They warn us of the monsters that lurk within us, as well as the shadows of our world."

Marcia Brown  
illustratrice de livres pour enfants  
trois fois récipiendaire de la médaille Caldecott  
(citée dans *Triumphs of the Spirit in Children's  
Literature*)

## INTRODUCTION

### I. Représentation et littérature

L'enfance n'a pas toujours existé. Philippe Ariès a démontré comment, jusqu'au dix-septième siècle, les enfants ne jouissaient pas d'une identité psychosociale clairement différenciée de l'adulte. Le concept d'enfance, tel que nous l'entendons communément dans nos sociétés modernes, soit un petit être qualitativement différent de l'adulte avec des besoins propres auquel ce dernier doit savoir répondre, n'est apparu clairement qu'au dix-huitième siècle. Un siècle plus tard, l'enfant faisait une entrée magistrale dans la littérature. De nombreux chercheurs (Calvet, Coveney, Chombart de Lauwe, Crubellier, Dupuy, Evans, Primault) ont étudié les représentations<sup>1</sup> de l'enfance dans la littérature. Ces analyses nous révèlent des petits héros, reflets plus ou moins fidèles de l'enfant réel, servant de support à un système complexe de représentations à partir duquel se construit un discours sur l'enfance. Ce discours, caractérisé par l'idéalisation et la déréalisation, permet l'élaboration de représentations mythifiées<sup>2</sup>, véritables creusets des rêves, des angoisses et des aspirations d'une société adulte qui s'exprime et se définit dans sa relation à l'enfance. Bien que les valeurs face à l'enfance s'expriment, dans le cadre de productions littéraires, de diverses

---

<sup>1</sup> Comme l'explique M.-J. Chombart de Lauwe, "le terme de représentation englobe un ensemble de mécanismes mentaux et une objectivation en un produit culturel sous forme de descriptions verbales ou d'images iconiques" (*Enfants de l'image, enfants personnages des media, enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p., p. 17.) La représentation de l'enfant ou de l'enfance dans la littérature renvoie à l'ensemble des lieux exprimant une vision de l'enfance. Parmi ces lieux, l'enfant personnage est, bien sûr, le plus important.

<sup>2</sup> La représentation mythifiée est nourrie par une pensée mythique, donc simplifiée et illusoire. Nous reviendrons sur la notion de mythe dans la présente introduction sous la rubrique "Représentation et élaboration mythique".

façons— aussi bien dans le choix d'une voix narrative que dans la mise en forme du paratexte— c'est surtout le personnage-enfant qui sert de véhicule aux représentations de l'enfance. C'est donc à partir de l'analyse des enfants-héros que les chercheurs tentent de dégager les représentations de l'enfance dans une société donnée.

Il fallait inventer l'enfance avant de créer une littérature spécifiquement destinée aux enfants. Cette littérature à héros-enfants<sup>3</sup>, née timidement à la fin du dix-septième siècle, est produite par des adultes et se définit en fonction d'un destinataire enfant. Entre l'enfant-personnage et l'enfant réel auquel il est destiné, une foule d'adultes s'immiscent : auteurs, éditeurs, prescripteurs, diffuseurs, critiques, libraires... La littérature de jeunesse<sup>4</sup> est définie par cette relation de l'adulte à l'enfance, cette volonté de réunir des univers différents. C'est d'ailleurs ce qui amène Jacqueline Rose à parler de "l'impossible littérature pour enfants":

Children's fiction is impossible, not in the sense that it cannot be written (that would be nonsense), but in that it hangs on an impossibility, on which it rarely ventures to speak. This is the impossible relation between adult and child.<sup>5</sup>

Aucune autre littérature repose ainsi sur une différence fondamentale, une véritable rupture même, entre l'auteur et le lecteur virtuel. La littérature jeunesse émane de cette rupture dans laquelle, nous le verrons, elle puise sa raison d'être. Elle évolue, de génération en génération, en fonction de la valeur accordée à cette distance entre l'auteur adulte et le lecteur virtuel enfant. Cette valeur, la

<sup>3</sup> Les termes "enfant", "enfance", "jeune" et "jeunesse" renvoient simplement à des êtres humains qui ne sont pas adultes. Une terminologie plus spécifique ("bébé", "adolescent", etc.) permettra de préciser davantage lorsque nécessaire.

<sup>4</sup> L'expression "littérature jeunesse" – ou "littérature de jeunesse" – fait ici référence à l'ensemble du champ littéraire. La distinction entre "littérature enfantine" ou "pour enfants" et "littérature jeunesse" porterait à confusion car, selon les époques et les sociétés, les frontières entre enfance et jeunesse varient beaucoup.

<sup>5</sup> J. Rose. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London, Macmillan, 1984, 181 p., p. 1.

lecture que fait une société adulte de la nature de ses différences avec l'enfance, influence non seulement la représentation de l'enfance à laquelle les jeunes héros servent de support mais aussi la voix narrative, la structure du récit, les thèmes, les tabous, le ton, le style.

Depuis ses origines, la littérature d'enfance et de jeunesse hésite entre ces deux pôles: l'enfance et l'âge adulte. Ainsi, au fil des époques, les représentations traduiront plus ou moins la vision de l'adulte ou celle de l'enfant et engendreront une littérature tour à tour didactique et édifiante ou ludique. L'entreprise de mythification mise au jour en littérature pour adultes se complexifie dans le corpus destiné aux enfants puisqu'à la vision souvent nostalgique et déréalisante d'un adulte élaborant un discours *sur* l'enfance se superpose un autre discours *à* l'enfance. Cette spécificité des représentations en littérature pour la jeunesse amène plusieurs observateurs à affirmer que cette littérature propose un portrait particulièrement riche et révélateur des rêves et des aspirations d'une société à une époque donnée:

Thus writing for children has tended, more than most other branches of literature, to be very much a reflection (although in miniature) of the prevailing social concepts and conditions, and it is in the history of society itself that one must look for the roots of children's literature and its role in reflecting changing values.<sup>6</sup>

## II. L'état des recherches

Depuis le début du siècle, plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'histoire de la littérature d'enfance et de jeunesse. Les premières décennies ont servi à décrire l'évolution de la production éditoriale pour la jeunesse dans différents pays. A partir du début des années soixante, alors même que les productions destinées à la jeunesse acquéraient lentement le statut d'oeuvres

---

<sup>6</sup> S. Egoff. *Thursday's Child Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 2.

littéraires, des chercheurs comme Marie-José de Lauwe se sont inspirés des thèses de Philippe Ariès sur l'évolution du concept d'enfance pour étudier ce corpus dans une perspective psychosociologique. Dans un même mouvement, des oeuvres pour la jeunesse dénigrées ou oubliées ont refait surface à titre de documents sociaux. Ainsi, par exemple, sociologues et historiens ont relu *Les malheurs de Sophie* et *Le Général Dourakine* dans le but de mieux comprendre les conditions de vie sous le second Empire.

Plusieurs chercheurs ( Avery, Chombart de Lauwe, MacLeod, Norton, Ottevaere-van Praag, Shavit) se sont intéressés aux représentations de l'enfance dans le champ littéraire pour la jeunesse à diverses époques et dans différents pays. Malheureusement, ces travaux extrêmement riches et stimulants s'arrêtent presque toujours aux années soixante de notre siècle. Or, non seulement les nombreuses transformations sociales au cours des deux dernières décennies ont-elles entraîné une restructuration du statut de l'enfance dans nos sociétés mais la littérature jeunesse a connu un formidable essor pendant cette période. De là l'importance d'étudier les représentations récentes en littérature jeunesse afin de cerner les grands axes de ce nouveau discours sur et à l'enfance, reflet d'une restructuration de la notion d'enfance et des relations complexes entre l'enfance et l'âge adulte. L'analyse de ces représentations devrait nous permettre de tracer les contours d'un nouveau mythe social de l'enfance.

Les plus importantes recherches ne tiennent donc pas compte de la littérature jeunesse contemporaine et, bien sûr, délaissent totalement le corpus québécois. Dans *Enfants de l'image: enfants personnages des médias/ enfants réels*<sup>7</sup>, Marie-José Chombart de Lauwe étudie les représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse en s'arrêtant aux années 60 de notre siècle. Elle s'intéresse par ailleurs aux livres lus par les jeunes Français sans distinguer

---

<sup>7</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image, enfants personnages des médias/ enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p.

l'apport spécifique des divers pays. Ganna Ottevaere-van Praag<sup>8</sup> (*La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale*) a travaillé sur un vaste corpus, celui des oeuvres destinées à l'enfance parues en Europe occidentale entre 1750 et 1925. Arine Scott MacLeod<sup>9</sup> (*A Moral Tale, Children's Fiction and American Culture 1820-1860*, Archon Books, 1975, 196 p.) s'est plutôt attardée au corpus américain du dix-neuvième siècle. Gillian Avery<sup>10</sup> (*Childhood's Pattern. A Study of the Heroes and Heroines of Children's Fiction*) a étudié les jeunes personnages de la littérature anglaise de 1770 à 1950. La réflexion de Zohar Shavit<sup>11</sup> (entre autres dans l'article: "The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader") prend pour appui l'évolution des représentations de l'enfance dans les diverses versions des contes traditionnels. Exceptionnellement, Terry Norton<sup>12</sup> (*The Changing Image of Childhood: A content Analysis of Caldecott Award Books*) tient compte de la littérature jeunesse des années 70 et 80 mais son corpus est constitué de livres d'images (*picture books*) parus aux Etats-Unis et couronnés par la médaille Caldecott.

Ces recherches ne sont pas uniques. D'autres spécialistes se sont intéressés à des corpus plus réduits ou à des représentations spécifiques. Ainsi, Malte Dahrendorf<sup>13</sup> ("The "Naughty Child" in Past and Contemporary Children's Literature") a retracé l'évolution d'un type particulier de personnage-enfant: la

---

<sup>8</sup> G. Ottevaere-van Praag. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 493 p.

<sup>9</sup> A. Scott MacLeod. *A Moral Tale Children's Fiction and American Culture 1820-1860*, Archon Books, 1975, 196 p.

<sup>10</sup> G. Avery. *Childhood's Pattern. A Study of the Heroes and Heroines of Children's Fiction 1770-1950*, Londres, Hodder and Stoughton, 1975, 255 p.

<sup>11</sup> Z. Shavit. "The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader (Test Case: "Little Red Riding Hood")" *Journal of Research and Development in Education*, volume 16, no 3, 1983, p. 60-67.

<sup>12</sup> T. Norton. *The Changing Image of Childhood: A content Analysis of Caldecott Award Books*, Ph. D. Diss., Univ. of South Carolina, 1987, 183 p.

<sup>13</sup> M. Dahrendorf. "The "naughty child" in past and contemporary children's literature", *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6e congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983*, Munich, Saur, 1985, 392 p., p. 43-57.

petite peste. Les actes du sixième congrès<sup>14</sup> de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse ayant pour titre *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse* montrent bien l'intérêt de nombreux chercheurs pour ce sujet. Il demeure évident toutefois que pour bien cerner la problématique et faire avancer la recherche, il manque présentement une vision d'ensemble qui tiendrait compte des bouleversements profonds qui ont marqué les dernières décennies. Il apparaît assez urgent, par ailleurs, d'accorder plus d'attention à la spécificité des représentations dans le champ littéraire pour la jeunesse ainsi qu'à leur genèse. Enfin, l'absence totale de référence au corpus québécois— bien que peu étonnante étant donnée l'importance relative de ce corpus— mérite d'être corrigée.

A partir des analyses éparses se dessine une petite histoire des représentations de l'enfance dans la littérature pour la jeunesse qui révèle une succession de portraits mythiques de l'enfance reflétant les angoisses et les aspirations des adultes à chaque époque mais aussi l'importance relative accordée aux rêves, aux fantasmes, aux peurs et aux aspirations de l'enfant réel<sup>15</sup>. Dans la littérature générale comme dans le corpus spécifiquement destiné aux enfants, les personnages enfants sont définis à l'intérieur d'une relation d'opposition à l'adulte marquée en premier lieu par la différence. Qu'il s'agisse de ce "monde autre" auquel nous renvoie Marie-José Chombart de Lauwe, de la "république de l'enfance" qu'explore Sheila Egoff ou de cette "tribu étrange" dont nous parle Alison Lurie, les enfants de papier ne sont pas seulement différents de l'adulte: ils s'inscrivent dans un système de représentation où ils s'opposent aux adultes et si la nature de l'opposition change au fil des diverses époques le clivage demeure.

---

<sup>14</sup> D. Escarpit et al. *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6<sup>e</sup> congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983*, Munich, Saur, 1985, 392 p.

<sup>15</sup> En parlant d'"enfant réel" nous pensons surtout au lecteur virtuel, à cet enfant bien vivant auquel les livres sont destinés.

Whether children were seen as potentially depraved tools of the devil or as angels of grace who could save their elders, whether children were required to kneel before their parents or were indulged in every whim, children were seen as a distinct category of people to be isolated from the adult world.<sup>16</sup>

La séparation des deux mondes, enfance et âge adulte, semble même s'accroître dans les récits contemporains, littéraires ou visuels, qui abondent de petits personnages plus que jamais coupés de l'adulte. Comme le Petit Prince de Saint-Exupéry, E.T. l'extra-terrestre de Steven Spielberg incarne l'enfant pur venu d'une autre planète. Parachuté dans un monde d'adultes, le Petit Prince se suicide; E. T. échappe à la mort grâce à l'aide de quelques enfants-héros complices, moins purs que le personnage principal mais pas encore assimilés aux adultes, qui l'aideront à retourner à sa planète. Nous verrons que ce type de trame narrative traduit une forme de pensée mythique sur l'enfance.

### III. Intentions et plan de travail

Dans les rares cas où ils ont fait l'objet de recherches sérieuses, les productions destinées aux enfants ont été étudiées en tant qu'outils de socialisation, d'éducation ou d'édification. Nous orienterons plutôt notre recherche sur la littérature jeunesse en tant qu'outil de représentation. Dans un premier temps, nous retracerons l'évolution de la notion d'enfance dans le discours social depuis l'Antiquité afin de mieux saisir la valeur de ce concept à la fin du vingtième siècle en évaluant le chemin parcouru et les orientations actuelles. Cette approche historique, dans la foulée des thèses de Philippe Ariès mais aussi de Lloyd de Mause et David Hunt, emprunte à la sociologie et parfois à la psychanalyse pour dégager les grandes étapes et le sens de l'évolution du concept d'enfance dans les sociétés occidentales.

---

<sup>16</sup> J. Meyrowitz. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford UP, 1985, 416 p., p. 260.

A la lumière de ces observations, nous reconstituerons les grands moments de l'histoire des représentations de l'enfance en littérature d'enfance et de jeunesse<sup>17</sup> dans les pays occidentaux à partir d'un vaste corpus étudié dans une double perspective historique et psychosociologique afin de cerner les principaux mécanismes gouvernant ces représentations. C'est à partir de ces grands axes que nous tenterons de cerner les contours d'un nouveau mythe social de l'enfance à l'aube du vingt et unième siècle. Les représentations seront dégagées surtout à partir des enfants-héros mais sans ignorer d'autres dimensions du texte littéraire<sup>18</sup>.

Le corpus de littérature jeunesse québécoise fera l'objet d'une attention particulière. Etant donnée l'importance des productions sérielles et leur statut privilégié dans l'histoire des représentations<sup>19</sup> c'est à partir d'un corpus d'oeuvres sérielles que nous étudierons l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse québécoise. Cette étape nous mènera à une étude plus approfondie des représentations de l'enfance dans deux oeuvres contemporaines où les forces constituantes d'un nouveau mythe social de l'enfance semblent exacerbées: *Solitary Blue* (*Le héron bleu*) de l'Américaine Cynthia Voigt (1983) et *Le dernier des raisins* du Québécois Raymond Plante (1986).

Enfin, cette recherche en plusieurs volets sur la représentation de l'enfance dans la littérature jeunesse mènera à un projet de création sous forme de roman pour la jeunesse, fruit d'une réflexion sur la représentation de

---

<sup>17</sup> La présente recherche s'intéresse aux productions littéraires destinées à la jeunesse et non aux ouvrages plus strictement pédagogiques tels les livrets de lecture, manuels scolaires, etc. D'autres études dont, récemment, celle de Francis Marcoin – *A l'école de la littérature*, Paris, éditions Ouvrières, 1992, 208 p. – se sont attardées à l'évolution des représentations dans ce type de production.

<sup>18</sup> Nous croyons ainsi que le paratexte lui-même, par exemple, reflète une certaine vision de l'enfance. Le simple fait de réduire la dimension de l'objet livre afin de mieux l'adapter aux petites mains des lecteurs témoigne d'une reconnaissance de certaines particularités de l'enfance de même que d'un effort pour mieux rejoindre ce public cible.

<sup>19</sup> Les auteurs de littérature sérielle sont particulièrement à l'écoute de l'enfant réel; le héros sériel est, comme nous le verrons au chapitre 5, un héros profondément populaire.

l'enfance. L'auteur de cette recherche étant chercheur et écrivain, la recherche théorique subira toujours ce double éclairage et s'en enrichira pour esquisser un modèle de la genèse des représentations différent de ceux déjà proposés et tenant mieux compte de l'importance des fantasmes de l'enfant réel dans le processus d'élaboration des projections chez l'auteur adulte. De même, nous croyons que l'analyse des représentations de l'enfance peut nourrir un projet d'écriture tout en poursuivant la réflexion amorcée, en l'interrogeant et en suggérant peut-être de nouvelles pistes de recherche.

**PREMIERE PARTIE**

**ENFANCE ET REPRESENTATION**

## CHAPITRE 1

### PRINCIPAUX CONCEPTS ET AXES DE RECHERCHE

#### 1. Discours sur et à l'enfance

Les jeunes personnages des livres pour la jeunesse, comme ceux des livres destinés aux adultes, fonctionnent à la manière de miroirs déformants. Ils ne proposent pas des portraits fidèles comme les images sur pellicule photographique mais une représentation altérée reflétant les valeurs d'une société adulte telles qu'exprimées dans sa relation à l'enfance. L'intérêt des représentations, dans les oeuvres destinées à la jeunesse, tient à ce qu'elles participent à un double discours, sur et à l'enfance, générateur d'un système de représentation unique, plus complexe et particulièrement riche.

Le discours sur l'enfance s'élabore toujours à partir d'un voyage, souvent nostalgique, au pays d'une enfance révolue. L'auteur adulte confronte ou juxtapose cette vision issue du passé à celle du présent, c'est-à-dire à ce faisceau de rêves et d'aspirations que partagent les adultes d'une même société au sujet de l'enfance à une époque donnée. Cette double démarche où s'entremêlent le présent et le passé, l'individuel et le collectif gouverne les représentations de l'enfance dans toute littérature mais un troisième processus, dont l'importance varie selon les époques, intervient nécessairement dans le cas des représentations spécifiquement destinées au jeune public. La vision de l'auteur adulte s'enrichit alors d'un effort de

communication avec l'enfant réel, alors même qu'il s'adresse à un lecteur virtuel d'un autre âge et perçu comme appartenant à un monde autre.

Les représentations de l'enfance sont sans doute, à bien des égards, bien plus des rêveries à partir de et sur l'enfance que des reflets de l'enfant réel, ce petit être en chair et en os évoluant dans une société donnée à une époque précise. Le double discours sur l'enfance sur lequel s'appuient les représentations implique nécessairement un voyage dans les eaux troubles de l'enfance, l'enfance perdue de l'auteur mais aussi les rêves, désirs, craintes et aspirations liés à l'enfance que partagent les adultes d'une même société. Bruno Duborgel écrit:

Nos "images de l'enfance" sont sans doute, bien plutôt qu'en nous reflets plus ou moins "positifs" de l'enfance "réelle", miroirs indirects de nous-mêmes en tant que nous les instituons, c'est-à-dire les imaginons. Largement engendrées par les matrices de la représentation elles ont toutes chances d'être, à maints égards, des sortes de "métaphores" de cette alchimie mentale et onirique qui les songe, les travaille, les construit.<sup>1</sup>

Le discours à l'enfance, spécifique à la littérature pour la jeunesse, entraîne des représentations d'un autre ordre où se mêlent non seulement le social et l'individuel, le passé et le présent, mais aussi l'enfance et l'âge adulte, le mythe et la réalité. Le discours à l'enfance force l'auteur adulte à prendre une certaine distance face aux rêveries d'enfance, à ces représentations largement symboliques et mythiques, pour construire des personnages enfants moins désincarnés, plus près de l'enfant réel, plus vrais, et surtout, traduisant de façon plus juste la relation de l'adulte à l'enfance et non seulement à son enfance. Le discours à l'enfance distrait

---

<sup>1</sup> B. Duborgel. "Figures d'enfance, visages d'espace, horizons mythiques. Du "Struwwelpeter" au "Sourire qui mord"" , Travaux/ Université de Saint-Etienne, France, no 33, 1982, p. 101-131, p. 101.

l'auteur adulte de ses rêveries et le resitue dans la réalité alors qu'il tente de rejoindre l'enfant réel, lecteur virtuel.

Les mythes latents sur l'enfance qui traversent l'histoire de la littérature jeunesse intègrent donc deux visions du monde, celle de l'adulte et celle de l'enfant. Comme toute pensée mythique celle qui a pour support l'enfant-personnage sert à résoudre, camoufler, exorciser des conflits et des contradictions mais lorsque cet enfant-personnage a été conçu expressément à l'intention d'un enfant, les contradictions sont encore plus grandes. La pensée mythique ne traduit plus seulement les tensions de l'adulte face à son enfance et à une certaine définition sociale de l'enfance; elle traduit aussi le conflit dialectique entre l'enfance et l'âge adulte.

Le discours à l'enfance, ce désir de communication, plus ou moins affirmé, avec l'enfant réel, donne lieu à des représentations aussi différentes que précieuses et constitue un des grands moteurs de l'édition pour la jeunesse comme le souligne Marc Soriano:

La littérature enfantine sera finalement, à travers un langage puisé dans l'univers de l'enfance, cet "effort, toujours recommencé, des adultes, pour communiquer avec ces martiens, des grands inconnus de nos civilisations: les enfants".<sup>2</sup>

Marie-José Chombart de Lauwe a fort bien cerné la genèse de ce que nous appelons le discours sur l'enfance mais, à l'instar de nombreux chercheurs, elle accorde bien peu d'attention au discours à l'enfance<sup>3</sup>. Or, nous croyons

---

<sup>2</sup> G. Ottevaere-van Praag. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)* Berne, Peter Lang, 1987, 493 p., p. 433. L'auteur cite ici Marc Soriano dans un article paru dans *Le Monde* du 20 décembre 1974, p. 20.

<sup>3</sup> Dans le premier volet de sa recherche (*Un monde autre: l'enfance De ses représentations à son mythe*, Paris, Payothèque, 1979, 451 p. ) Chombart de Lauwe s'intéressait aux représentations de l'enfance dans la littérature destinée aux adultes mais dans *Enfants de l'image: enfants personnages des*

que c'est ce discours à l'enfance, cette volonté de rejoindre et séduire un enfant réel, lecteur virtuel, qui constitue la spécificité même de la littérature jeunesse et représente un des plus importants facteurs d'évolution. Ganna Ottevaere-van Praag, dont les recherches sont plus récentes, concède plus d'importance au discours à l'enfance.

En fait, l'art de l'écrivain pour la jeunesse procède de son don de communication avec un public qu'il doit avoir constamment présent, à la différence de l'écrivain pour adultes libre de se laisser emporter par son oeuvre. Cet art "enfantin" découle de la contrainte même de la littérature pour l'enfance, à savoir l'adaptation constante— et spontanée la plupart du temps— à un public déterminé et exigeant.<sup>4</sup>

Jacqueline Rose cerne en peu de mots ce caractère profondément séducteur du discours à l'enfance qui définit la littérature pour la jeunesse: "This is to describe children's fiction, quite deliberately, as something of a soliciting, a chase, or even a seduction<sup>5</sup>."

Le personnage-enfant des livres pour la jeunesse constitue donc le point de rencontre de trois grandes démarches concurrentes entreprises par un auteur adulte et que l'on pourrait schématiser comme suit:

---

*media/ enfants réels*, elle s'est attardée à un corpus de livres écrits spécifiquement à l'intention des enfants. Or, après avoir décrit comment les personnages enfants sont créés par des adultes "en fonction de leurs images et conceptions de l'enfance qui dépendent à la fois de leur situation sociale et de leur personnalité propre, de leurs fantasmes et de leurs désirs, projetés dans une représentation de l'enfant, image reconstruite, rationalisée et idéalisée de leur enfance, ou image compensant le souvenir d'une enfance pénible, ou encore la dénonçant", elle ajoute simplement que dans le corpus destiné aux enfants "la représentation du petit personnage varie aussi en fonction d'autres facteurs: buts pédagogiques, ou réalisation de profit en séduisant le jeune public de consommateurs". ( M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image enfants personnages des media/ enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p., p. 18).

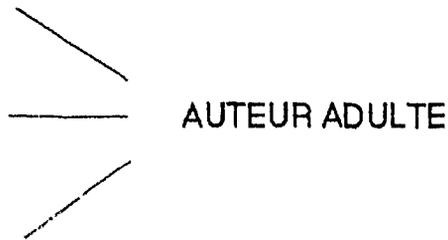
<sup>4</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 20.

<sup>5</sup> J. Rose. *op. cit.*, p. 2.

discours sur l'enfance  
à partir d'un retour à l'enfance  
révolue de l'auteur adulte

discours sur l'enfance  
à partir du concept d'enfance  
tel que défini par la société  
adulte de l'époque

discours à l'enfance  
à partir de la perception  
qu'a l'auteur adulte des  
enfants réels de son époque



L'étude des petits personnages créés pour les enfants permet de nuancer, d'interroger et d'approfondir les représentations de l'enfance dans la littérature générale mais surtout, elle révèle un regard unique, souvent troublant, presque toujours déconcertant. Comment expliquer, par exemple, qu'en cette fin de millénaire où un bataillon de spécialistes— psychologues, pédagogues et autres— s'intéressent aux besoins spécifiques des enfants avec une insistance sans précédent dans l'histoire de nos sociétés et qu'une nouvelle industrie centrée sur l'enfance offre aux petits de l'homme des vêtements, des jouets, des jeux, des livres, des films, et une foule d'autres produits conçus exclusivement pour eux, la littérature destinée aux enfants nous renvoie l'image de petits êtres seuls au monde, déchirés, perdus?

Malgré la diversité des corpus et des approches, les chercheurs s'accordent pour souligner l'émergence de nouvelles représentations au cours des dernières décennies. Ces portraits d'enfance marquent une certaine rupture avec les représentations traditionnelles. Alors que les représentations successives, depuis le dix-huitième siècle, s'inscrivaient dans une démarche d'explicitation progressive de l'enfance avec une prise en charge grandissante de ses caractéristiques et de ses besoins

spécifiques, les nouveaux portraits renvoient plutôt à des personnages d'enfants-adultes qui ne sont pas sans rappeler la conception de l'enfance indifférenciée de l'adulte des sociétés médiévales.

Le statut de l'enfance — et de l'adolescence— a subi des transformations profondes au cours des deux dernières décennies. Margaret Mead a démontré comment nos sociétés contemporaines évoluent à une vitesse fulgurante. Elle a aussi décrit l'émergence d'un nouvel ordre social, "une situation sans précédent", "un isolement unique des jeunes et des anciens", "un cas unique dans l'histoire de l'humanité"<sup>6</sup>. Plusieurs auteurs (Winn, Postman, Elkind, Douvan, Egoff) remarquent une érosion des différences entre l'enfance et l'âge adulte depuis le début des années 60. Neil Postman croit que "l'idée d'enfance est en train de disparaître à une vitesse ahurissante"<sup>7</sup>. A la fin du vingtième siècle, nous assisterions à la disparition de l'enfance telle que conçue traditionnellement, c'est-à-dire une période d'incubation et de transition, un âge qu'il faut éduquer et protéger. Une nouvelle confusion— qui n'est pas sans rappeler celle qui prévalait au Moyen-Age— s'installerait entre l'enfance et l'âge adulte, les terrains protégés de chacun de ces groupes d'âge étant envahis par l'autre. Que l'on accorde foi ou pas à ces pronostics provocants, il semble évident que la notion même d'enfance et le statut de l'enfant ont subi des transformations importantes au cours du dernier quart de siècle. L'étude de l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature destinée au jeune public nous permettra peut-être de mieux comprendre cette révolution de l'enfance.

---

<sup>6</sup> termes utilisés par Margaret Mead dans *Le fossé des générations. Les nouvelles relations entre les générations dans les années 70*, Paris, Denoel/Gonthier, (1971)1978, 185 p.

<sup>7</sup> N. Postman. *Il n'y a plus d'enfance*, Paris, Insep, 1983, 261 p., p.11.

## 2. Représentation et élaboration mythique

L'enfant-personnage mérite d'être interrogé à titre de témoignage social unique mais il offre une image déformée qui se présente parfois comme un négatif ou un portrait inversé de la réalité. Souillé de péché ou nimbé d'innocence, le personnage-enfant épouse, parfois à une même époque, des visions contradictoires. Un véritable culte de l'enfance a gouverné les représentations au dix-neuvième siècle alors même qu'en pleine révolution industrielle des enfants de huit ans travaillaient quinze heures par jour dans des filatures et des mines de houille. "Victorian practice seldom coincided with the romantic protest on behalf of childhood"<sup>8</sup>, remarquait Peter Coveney. Anne Scott MacLeod a, elle aussi, noté un hiatus entre l'enfant réel et l'enfant de papier dans la littérature jeunesse du dix-neuvième siècle:

The books both reflected and distorted the society that produced them. They were not so much a mirror of their time as a composed picture of what the writers believed children needed to know about the world in order to survive in it, to impose order upon it, to take moral responsibility, and to cope with whatever life brought them by way of success or failure. They were less a factual than an emotional portrait of an era.<sup>9</sup>

Ces distortions entre le modèle et la représentation procèdent d'une schématisation sélective de l'enfance permettant à l'adulte d'abolir bon nombre de contradictions et de résoudre les tensions entre l'enfance réelle et l'enfance rêvée. "Le personnage symbolique possède des caractéristiques plus tranchées, plus extrêmes et évidentes que le

---

<sup>8</sup> P. Coveney. *The Image of Childhood. The Individual and Society: a Study of the Theme in English Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, 361 p., p. 280.

<sup>9</sup> A. Scott Macleod. *A Moral Tale Children's Fiction and American Culture 1820-1860*, Archon Books, 1975, 196 p., p. 41.

personnage d'apparence plus réelle"<sup>10</sup>, écrit Marie-José Chombart de Lauwe. Le mythe simplifie et grossit; il transforme un produit culturel en fait de nature. L'enfance, concept culturel propre à une époque, remplace, masque et maquille l'enfant réel.

L'élaboration mythique encourage une certaine forme de simplification. En projetant les rêves et les aspirations d'une société dans un petit personnage, l'auteur adulte tente souvent de résoudre de vastes contradictions en quelques épithètes. Anne Scott Macleod décrit ce processus dans la littérature jeunesse américaine du dix-neuvième siècle:

"Selfishness" stood for almost everything these writers deplored in their own society, but it especially indicated the author's mistrust of the ascendancy of individualism. Disobedience in children seemed to be the symbol for all disruption of social order, in families or without.<sup>11</sup>

Dans une démarche mythifiante l'enfant symbolique devient le pôle référentiel de tout un univers:

Mythiser le personnage consiste en une symbolisation de l'enfant, qui est déréalisé, essentialisé, et inséré dans un système de valeurs dont il forme le centre. A partir de lui s'organisent les autres personnages, l'environnement, les structures sociales, les événements, qui sont appréciés positivement ou négativement en fonction de leur rapport avec la valeur-enfance incarnée dans le personnage de l'enfant.<sup>12</sup>

Les héros-enfants servent ainsi de support à des représentations symboliques et mythiques plus ou moins éloignées de l'enfant réel. Cette symbolisation de l'enfance menant à une structuration mythique trahit

---

<sup>10</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *Un monde autre: l'enfance De ses représentations à son mythe* Paris, Payothèque, 1979, 451 p., p. 35.

<sup>11</sup> A. Scott Macleod, *op. cit.*, p. 150.

<sup>12</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *op.cit.*, p. 14.

presque toujours une certaine forme d'idéalisation de l'enfance. "Quand un récit s'organise à partir d'un personnage enfant idéalisé, nous évoquons la pensée mythique"<sup>13</sup>, écrit Marie-José Chombart de Lauwe. En idéalisant l'enfance, l'adulte transcende la réalité, la nie, l'oublie. Au lieu d'explorer les réalités multiples de l'enfance, il simplifie la représentation en ne retenant qu'un faisceau de qualificatifs convergents et crée ainsi des personnages hautement prévisibles:

La considération unilatérale de l'enfance (l'idéalisation, par exemple) conduit l'écrivain pour la jeunesse à conférer à l'avance leurs dimensions aux événements et aux personnages, partant à forcer la réalité, celle des rapports de l'enfant avec les hommes et avec les choses. Le livre d'enfant présente donc un problème de conquête du réalisme, conquête freinée par les inhibitions et les frustrations de l'adulte-écrivain.<sup>14</sup>

La pensée mythique prédésigne et précaractérise l'enfant-personnage à partir d'une constellation de sèmes donnés à priori mais qui se transforme selon la valeur accordée à l'enfance dans une société donnée. Cette pensée mythique émane principalement d'un discours sur l'enfance car c'est à partir d'un retour nostalgique à sa propre enfance et d'une sensibilité particulière aux rôles, valeurs et statuts assignés à l'enfance dans sa société que l'écrivain mythifie l'enfant-personnage. Nous croyons toutefois que le mythe de l'enfance imprègne aussi le discours à l'enfance. Ce discours émane d'une volonté de rejoindre l'enfant réel— celui qui lira ou à qui on lira l'oeuvre— mais l'adulte auteur doit, pour ce faire, définir cet enfant réel en utilisant ce qu'il sait ou croit savoir de l'enfance. Il travaille donc à partir d'une image de l'enfant lecteur virtuel, présupposé,

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>14</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 22.

qui est intimement liée à la notion même d'enfance telle que définie dans une société donnée.

L'idéalisation de l'enfance ne se présente pas toujours sous forme d'embellissement pur de la réalité avec la création, par exemple, d'un petit ange blond illuminé. Elle peut aussi mener à la création de jeunes personnages bien imparfaits qui, en cours de récit, se transforment toujours en petits héros exemplaires. De nombreux personnages peu réalistes ont ainsi servi de prétexte à des leçons de vie. La littérature intentionnellement destinée aux enfants fut pendant longtemps plus édifiante que ludique. "A partir d'une silhouette symbolique, support de démonstrations, on a bâti artificiellement des récits réalistes"<sup>15</sup>, écrit Ganna Ottevaere-van Praag. Les représentations permettent à l'auteur adulte de redessiner l'enfance au gré de ses souhaits pour offrir ainsi aux jeunes lecteurs un portrait de ce qu'ils devraient aspirer à devenir. L'enfant-personnage mythifié permet ainsi à l'auteur adulte de résoudre les tensions entre l'enfance réelle et l'enfance rêvée:

Qu'il ait admonesté, instruit ou encore systématiquement exalté son héros dans sa soumission et plus tard dans sa rébellion à l'adulte, l'écrivain pour la jeunesse en Europe occidentale semble le plus souvent avoir cherché à se rassurer lui-même en adaptant l'enfant au monde tel qu'il est plutôt que le pousser à prendre ses distances avec ce monde.<sup>16</sup>

C'est donc souvent non pas une perception du réel qui gouverne les représentations mais un reflet de ce que le réel *devrait être*. L'auteur adulte, tenant plus ou moins compte de ce que l'enfant réel *veut lire*, décide de ce qu'il *devrait lire*. Ce conditionnel suggère une relation paternaliste et

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 432.

autoritaire qui est à la source même des littératures pour la jeunesse. Les sociétés médiévales croyaient que tout pouvait être dit aux enfants; c'est lorsqu'on a décidé de leur taire certaines réalités qu'il a fallu inventer des livres pour les enfants.

Cette volonté de nier ou de taire certaines réalités dans la littérature destinée aux enfants est à l'origine même des tabous divers qui balisent l'histoire de cette littérature. Au dix-huitième siècle, le plaisir était interdit; la littérature jeunesse devait obligatoirement être sérieuse. On sait que la sensualité des enfants a aussi été occultée pendant des siècles. Pour plusieurs, 1960 marque la fin des tabous. La nouvelle littérature réaliste pour la jeunesse semble préoccupée de tout dire. On y discute explicitement de sexualité, de violence, de guerre aussi. Nous verrons toutefois que ce libéralisme apparent dissimule de nouveaux interdits.

L'enfant-héros véhicule des prescriptions plus ou moins explicites reflétant les normes liées à l'enfance dans une société donnée. Zohar Shavit<sup>17</sup> a démontré comment les versions successives du Petit Chaperon Rouge, de Perrault à Grimm jusqu'aux conteurs du vingtième siècle, illustrent des conceptions diverses de l'enfance et ce, jusque dans le contenu du panier de l'héroïne. Ainsi, la galette et le petit pot de beurre de Perrault seront remplacés par du pain et du miel dans une version récente ce qui, selon Shavit, reflèterait de nouvelles normes diététiques.

L'élaboration mythique à laquelle l'enfant-personnage sert de support se poursuit jusqu'à nos jours et gouverne dès lors non seulement la littérature pour enfants mais aussi celle destinée aux adolescents, née plus tardivement puisqu'il fallait adopter et définir clairement la notion même

---

<sup>17</sup> Z. Shavit. "The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader (Test Case: "Little Red Riding Hood")" *Journal of Research and Development in Education*, volume 16, no 3, 1983, p. 60-67.

d'adolescence avant d'offrir des livres à ces nouveaux lecteurs-cibles. L'idée même d'adolescence interpelle l'adulte d'une façon particulièrement intense et donne lieu à des créations mythiques différentes de celles appelées par l'enfance<sup>18</sup>. Erikson exprime avec beaucoup de finesse comment l'adolescent tout à la fois défie et conforte l'adulte: "It is the young who, by their responses and actions, tell the old whether life as represented by the old and as presented to the young has meaning."<sup>19</sup> Patricia Meyer Spacks s'est intéressée spécifiquement au mythe de l'adolescence. À son avis, l'adulte hésite entre deux attitudes face à l'adolescence: "sympathetic identification and pained or angry rejection"<sup>20</sup>

Marie-José Chombart de Lauwe a expliqué comment la simplification mythique s'organise autour de pôles d'opposition exprimés par des paires de personnages positifs et négatifs<sup>21</sup> révélant un système de représentations où l'enfant glorifié s'oppose à la société adulte dévalorisée<sup>22</sup>. Ainsi, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, la représentation de l'enfant aboutit, selon Chombart de Lauwe, à une mythisation du personnage-enfant qui, à la manière des héros des mythes traditionnels, est décrit comme un être appartenant à un monde autre, isolé, voire rejeté. L'isolement des héros mythiques tenait à leur naissance miraculeuse celle des enfants des romans

---

<sup>18</sup> Tout au long de cette recherche nous nous intéresserons aux notions d'enfance et d'adolescence. Toutefois, au chapitre 4, dans l'analyse des représentations contemporaines, nous avons choisi deux oeuvres mettant en scène des personnages adolescents car, nous le verrons, c'est là que le mythe moderne s'exprime de façon particulièrement éclatante.

<sup>19</sup> E. Erikson. *The Challenge of Youth* New York, Anchor Book Doubleday, 1965, 340 p., p. 24.

<sup>20</sup> P. Meyer Spacks. *The Adolescent Idea Myths of Youth and the Adult Imagination* New York, Basic Books, 1981, 308 p., p. 195.

<sup>21</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *op. cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image enfants personnages des media/ enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p., p. 18-19.

tient à leur opposition à des adultes qui ont perdu leur authenticité, leur vérité originelle. Chombart de Lauwe précise :

Le système de la logique mythique s'accompagne d'un système de valeur, les paires d'opposition sont presque toujours qualifiées en un élément mauvais. Les récits ne se déroulent pourtant pas pour autant sur un ton simpliste, car le système dégagé se montre rarement au grand jour, il est implicite ou partiellement exposé.<sup>23</sup>

Dans cette structuration manichéenne du monde, tout est défini en fonction de l'opposition fondamentale enfant/adulte. Cette confrontation de deux mondes associée à un processus de désincarnation qui transforme des caractéristiques éparses, plus ou moins réelles, en fait de nature, révèlent une pensée mythique.

Le fait que le petit personnage soit vidé de son sens premier et devienne l'habitable d'une essence d'enfance et qu'en même temps les récits soient les variantes et l'actualisation d'un système qui valorise deux façons opposées d'exister, rappelle la structure mythique.<sup>24</sup>

Malgré d'importantes variations à diverses époques l'enfant-personnage des livres destinés aux enfants incarne un certain idéal de pureté et d'innocence depuis le dix-neuvième siècle succédant ainsi au petit héros pervers inventé par les puritains. Dans *Une culture de la nostalgie*, Denise Lemieux rappelle que cette vision nostalgique faisait partie des bagages des premiers colons de la Nouvelle-France où le culte de l'enfant innocent s'est particulièrement bien développé grâce, entre autres, à

---

<sup>23</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *Un monde autre: l'enfance De ses représentations à son mythe*, Paris, Payothèque, 1979, 451 p., p. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 415.

l'influence des autochtones.<sup>25</sup> Elle remarque d'ailleurs une véritable continuité entre les "petits innocents" de la littérature du XIXe siècle et les "pauvres petits" du XXe siècle. Ses remarques ne tiennent pas compte du corpus pour la jeunesse mais il suffit de lire *Les aventures de Perrine et Charlot*, paru en 1923, la première oeuvre de fiction québécoise intentionnellement écrite pour les enfants, pour retrouver les mêmes petits innocents.

### 3. Littérature contemporaine et mythe nouveau

Selon Ganna Ottevaere-van Praag, ce mythe de l'enfance innocente "sinon rédemptrice à l'image de Dieu"<sup>26</sup> aurait été étouffé par les théories freudiennes sur l'inconscient infantin. Il est vrai que les jeunes héros du vingtième siècle évoluent dans des récits où toutes les misères de l'humanité — drogue, suicide, divorce, prostitution, violence, grossesses indésirées, folie, etc. — sont réunies. Mais nous croyons que les jeunes héros de la littérature jeunesse de notre fin de millénaire participent encore à une représentation mythique idéalisante. Même les récits les plus noirs et les plus violents, comme *La guerre des chocolats* de Robert Cormier, proposent un enfant-héros symbole de pureté et d'authenticité. Les auteurs contemporains pour la jeunesse expriment parfois leur vision de l'enfance dans des textes critiques fort éclairants. Madeleine L'Engle, récipiendaire, en 1963, de la médaille John Newbery, la plus haute distinction accordée à un

---

<sup>25</sup> "Dans l'adoucissement du XVIIIe siècle européen envers les enfants, serait-il plausible que l'observation des moeurs amérindiennes, décrites par les jésuites au siècle précédent, ait contribué à faire découvrir l'enfance comme une valeur moderne?" écrit Denise Lemieux ("L'enfance en Nouvelle-France une rencontre des cultures", *Cap-aux-Diamants* numéro 32, hiver 1993, p. 13).

<sup>26</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 425.

auteur pour la jeunesse aux Etats-Unis, attribue encore à l'enfant des qualités de rédempteur dans une société marquée par le désenchantement:

Adults may be weary with indifference, with noninvolvement, but no child is indifferent. Awareness of life and of the world around us is acute when we are children and, if we are blessed, will remain acute all our lives.<sup>27</sup>

Récemment, l'auteur français Jean Joubert confessait en ces termes sa vision romantique de l'enfance:

D'une manière plus fondamentale, je reconnais ma fidélité à une certaine vision romantique qui fait de l'enfant le "père de l'homme" et des premières années de notre vie une sorte d'âge d'or dont l'effacement nous laisse inconsolables. Nous continuons de porter en nous, dans les profondeurs, le souvenir et la nostalgie d'une époque d'innocence où l'imagination, la fraîcheur des perceptions, la découverte émerveillée du langage étaient reines, avant que l'inévitable chute dans l'expérience ne les occultent ou les effacent.<sup>28</sup>

La représentation de l'enfance s'ancre non seulement dans la caractérisation du jeune héros mais aussi dans sa manière de se définir en relation à l'adulte et, de façon plus générale, à la société. Depuis le milieu du vingtième siècle, l'adulte n'est plus idéalisé. Le système de personnages auquel participe l'enfant-héros épouse une structuration manichéenne où l'enfant incarne tout ce qui est bon et beau alors que l'adulte est investi des valeurs contraires. Seuls quelques personnages marginaux — poètes, vieillards, créatures extraordinaires ou fous — peuvent communiquer avec les jeunes héros et leur servir d'adjuvants. L'enfant-héros évolue ainsi plus

---

<sup>27</sup> M. L'Engle. *Trailing Clouds of Glory. Spiritual Values in Children's Literature*, Philadelphia, The Westminster Press, 1985, 143 p., p. 11.

<sup>28</sup> J. Joubert. "Le roman pour la jeunesse: réflexions et perplexités d'un auteur", *Littérature pour la jeunesse. Le roman, L'école des lettres* I, numéro 11, 1988-1989, Paris, 147 p., p. 65-70.

que jamais dans un monde autre et ne quitte la marginalité que pour devenir adulte.

Si l'on abandonne la diégèse pour se resituer dans l'axe de création où un auteur adulte tente de communiquer une vision du monde à un lecteur virtuel enfant, on ne peut que s'inquiéter du statut précaire de cet écrivain à une époque où toute complicité entre l'enfance et l'âge adulte semble niée. La plupart des auteurs contemporains ont résolu la contradiction en se rangeant du côté des marginaux. Cette volonté s'exprime dans le ton, le style, la narration, la focalisation et l'élaboration de la fabula. L'accumulation de procédés permet à l'auteur de livrer un message assez clair du genre: "Je suis correct, toi aussi, mais le reste du monde ne vaut rien." Un gouffre sépare le jeune de la société adulte mais quelques marginaux parmi lesquels s'immiscent les écrivains pour la jeunesse revendiquent une certaine appartenance au monde de l'enfance et de l'adolescence. Patricia Meyer Spacks constate que les auteurs s'identifient aux jeunes héros et valorisent leur marginalité:

In general, one can detect a movement toward increasingly intense identification with the young on the part of novelists who evoke them. More and more now, as social organization provides less satisfaction, *everyone* wants to be an outsider. The adolescent can appear heroic in not belonging<sup>29</sup>

Cette nouvelle complicité très revendiquée entre l'auteur adulte et l'enfant ou l'adolescent auquel il s'adresse s'exprime sans doute d'abord dans le souci avoué de plaire aux jeunes en perçant leurs fantasmes et en reproduisant leur univers. Charles Perrault, Louisa May Alcott, Mark Twain, Robert Louis Stevenson et tous ces grands auteurs dont l'oeuvre survit, ont

---

<sup>29</sup> P. Meyer Spacks. *op.cit.*, p. 294.

relevé ce défi à des époques où l'idée même de plaire aux enfants pouvait paraître suspecte. Aujourd'hui, les écrivains pour la jeunesse ne réussissent pas tous à atteindre à la même complicité mais leur oeuvre témoigne d'une volonté d'établir des liens étroits avec l'univers de l'enfant lecteur.

Sur le plan de la narration, la complicité est souvent atteinte par le déguisement. Depuis les années 50, l'auteur adulte tend à se fondre dans la voix d'un héros narrateur enfant en prenant bien soin de ne jamais se trahir. Le narrateur homodiégétique enfant confie tous ses états d'âme et interpelle souvent le narrataire comme pour mieux tracer les frontières d'un monde de l'enfance qui se referme sur lui-même. Ces récits sont, dès les premières lignes, très différents des récits traditionnels où un narrateur extérieur à la diégèse et omniscient intervenait sans cesse pour souligner sa position idéologique dans le cadre d'une relation autoritaire à l'enfance. L'écrivain pour la jeunesse contemporain devient un enfant et la voix narrative lui sert de masque, un procédé que Jill Patton Walsh considère très efficace :

I think many otherwise very promising books have been wrecked by the intrusion of the author — the real one whom you can invite to dinner, or ask to talk at your school— because the anonymous nature of the narrative voice had not been understood; it is simply that if you are wearing a mask your face is uncovered and unseen.<sup>30</sup>

J. D. Salinger, l'auteur de *Catcher in the Rye*, paru en 1951, a eu une grande influence sur les écrivains pour la jeunesse non seulement parce qu'il a proposé une représentation de l'enfance nouvelle mais aussi parce que son héros, Holden Caulfield, se racontait à la première personne. Dickens et Twain avaient déjà tenté l'expérience mais, comme le souligne

---

<sup>30</sup> J. Patton Walsh. "On Wearing Masks", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers & Critics*, New York, Greenwood Press, 1989, 432 p., p. 170.

Lois R. Kuznets<sup>31</sup>, les écrivains recherchaient alors un effet comique. Avec Salinger le "je" enfant servait de clé à l'intériorité du personnage. Cette volonté de présenter un regard d'enfant sur l'enfance est peut-être ce qui distingue le mieux l'écriture pour la jeunesse depuis 1950. Le déguisement se veut parfait; tout doit être perçu et raconté à partir de cette vision d'enfance. Ici, Gulliver ne demande pas aux lilliputiens d'adapter leur monde au sien; il se fait tout petit: "the joys and triumphs of childhood, the disasters and woes of the young must assume in the book the proportions they have for the child"<sup>32</sup>.

Nous verrons que les nouveaux héros pour la jeunesse présentent des caractéristiques d'enfants-adultes; ils ont un corps d'enfant mais des préoccupations et des responsabilités d'adulte. A côté d'eux, les adultes semblent épouser des traits d'enfants. Cette nouvelle paire d'opposition — enfant-adulte/adulte-enfant — gouvernant le système de personnages trouve un écho dans l'axe de création où un auteur-adulte se réclame d'un statut d'enfant et raconte à ses jeunes lecteurs des vérités qui, pendant longtemps, ont été cachées aux enfants— dans les livres du moins. A l'auteur adulte-enfant semble donc correspondre un lecteur enfant-adulte.

La pensée mythique fausse la réalité, l'éduicore, la dramatise, la simplifie. L'enfant-personnage symbolisé, essentialisé, ne rejoint pas nécessairement l'enfant réel et ce, malgré les intentions de l'auteur. La nature de l'élaboration mythique et les formes qu'elle épouse influencent nécessairement la réception mais il serait faux d'opposer pensée mythique

---

<sup>31</sup> L. R. Kuznets. "Henry James and the Storyteller: The Development of a Central Consciousness in Realistic Fiction for Children", C. F. Otten et G.D. Schmidt éd. *op.cit.*, p. 188.

<sup>32</sup> J. Karl. "The Process of Finding the Voice in Realistic Fiction for the Middle-Age Child", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *op.cit.*, p. 202.

et plaisir de lecture. On sait bien peu de choses de cette glorieuse alchimie qui accorde à une poignée d'oeuvres le statut de "classique de l'enfance". Au début du dix-huitième siècle, Daniel Defoe et Jonathan Swift se fichaient éperdument des enfants qui, pourtant, se sont spontanément emparés de *Robinson Crusoe* et *Les voyages de Gulliver*. Quelques décennies plus tard, Berquin et Bouilly en France, Edgeworth en Angleterre, se sont appliqués à écrire spécifiquement pour la jeunesse mais dès la parution du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper, les enfants ont hurlé leur préférence.

Tous les enfants ne sont pas des Tom Sawyer mais le personnage de Mark Twain rejoint les fantômes des enfants d'hier et d'aujourd'hui. Les valeurs morales et les normes sociales auxquelles les petits héros servent de support varient au gré des décennies mais Gillian Avery a souligné avec justesse que les goûts des enfants, par contre, changent peu:

[T]he qualities that children require of their heroes and heroines vary from generation to generation far less than the adult ideals. Naturally the needs of the sexes differ, as do the different age-groups, but we can trace a universal heroine such as Cinderella in say, *Fatherless Fanny* and *Sara Crew*, and detect Jack the Giant Killer in *Tarzan* far more easily than we can reconcile Harry Sandford with Tom Brown.<sup>33</sup>

Ce qui distingue Harry et Tom, ces héros que Gillian Avery juge moins universels, c'est la forte intention édifiante qui a gouverné leur création. Mais l'absence d'intention édifiante n'entraîne pas toujours l'adhésion des jeunes lecteurs, tout comme sa présence ne nie pas nécessairement le plaisir de lecture. Toutefois, la plupart des observateurs ont dénoncé avec raison les

---

<sup>33</sup> G. Avery. *Childhood's Pattern. A Study of the Heroes and Heroines of Children's Fiction 1770-1950* Londres, Hodder and Stoughton, 1975, 255 p., p. 219.

petits romans prétextes à leçons avec des héros fantoches tristement prévisibles et bien peu crédibles.

De grandes tendances se dessinent clairement au fil des siècles. A ses débuts, la littérature jeunesse trahissait un regard d'adulte. "Jusqu'à la fin du XIXe siècles, les oeuvres destinées à la jeunesse renvoient une image fidèle de soumission du jeune à l'autorité de l'adulte."<sup>34</sup> Mais peu à peu, la suprématie du regard adulte s'affaiblit jusqu'à ce que les livres proposent une sorte de compromis entre ce que les enfants réclament et ce que les adultes acceptent de leur offrir; entre ce que les enfants sont et ce que les adultes voudraient qu'ils soient. L'importance grandissante de l'enfant, de ses désirs et de ses fantasmes, a même pris des proportions telles qu'à première vue du moins, la part de l'adulte dans les fictions pour la jeunesse des années 80 semble plutôt mince. Le compromis visant à rallier ce double regard d'enfant et d'adulte semble ainsi céder la place à une nouvelle suprématie de l'enfance. Mais il faut se méfier des travestissements et sonder cette vision d'enfance pour y déceler les traces de l'adulte.

L'idée même d'une littérature pour la jeunesse trahit certaines formes d'évasion et de refuge dans le passé. L'auteur adulte s'évade dans le passé de son enfance et quitte la réalité de son statut d'adulte pour replonger dans l'enfance. Contrairement au discours à l'enfance, le discours sur l'enfance révèle une idéologie fondamentalement passéiste. L'auteur adulte a tendance à nier le présent en trouvant refuge dans un passé compensatoire offert aux enfants comme dans un dernier effort pour repousser les bouleversements sociaux d'une nouvelle époque. Dans sa façon de représenter le monde dans les livres pour enfants, l'auteur adulte s'accroche ainsi, souvent désespérément, à un passé fuyant idéalisé.

---

<sup>34</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op.cit.*, p. 23.

Traditionnellement, la littérature jeunesse propose un retour en arrière, au mieux un moratoire; elle ne veut rien précipiter. Ainsi, par exemple, dans l'Angleterre du début du dix-neuvième siècle, alors même que l'enfant avait acquis un statut social clairement défini, les auteurs continuaient à promouvoir une vision peu enfantine du monde. La fiction n'était plus clairement impie mais on se méfiait encore des pouvoirs de l'imagination et Cendrillon était bannie. Aux Etats-Unis, à la fin du même siècle, alors que l'industrialisation avait entraîné de grands bouleversements sociaux, les auteurs pour la jeunesse proposaient des aventures en terrains lointains: l'Europe médiévale, la forêt ou l'Ouest.<sup>35</sup> A cette époque d'urbanisation, les auteurs pour la jeunesse se mirent aussi à faire l'éloge des campagnes.

La littérature jeunesse québécoise n'échappe pas à ces règles. Le premier récit pour la jeunesse, *Les aventures de Perrine et de Charlot*, publié en 1923, situait ses enfants-héros au début de la colonie dans un paysage de missionnaires et d'Iroquois. La glorification du passé se double d'une volonté de nier le présent. En périodes troubles surtout, les livres pour la jeunesse dessinent un monde carrément contraire à la réalité. Pendant toute la première moitié du vingtième siècle, la guerre a été occultée des livres pour la jeunesse et pendant les conflits armés la littérature enfantine s'est fait plus que jamais gaie. Les "histoires ensoleillées pour petits enfants"<sup>36</sup> d'Enid Blyton faisaient fureur en Europe alors même que les pères des jeunes lecteurs combattaient dans les tranchées.

The natural instinct of adults at such times is to reassure and to protect, and the temptation to escape into a world where

---

<sup>35</sup> S. Allen McNall. "American Children's Literature, 1880- Present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *American Childhood: A Research Guide and Historical Handbook* Westport, Greenwood Press, 1985, 711 p., p. 383-384.

<sup>36</sup> traduction libre de "sunny stories for little folks".

everything goes on as in happier years is very strong (...) The 1920s was the era of pixies and brownies and bunnies, of winky-wonky birds, and pippities who find ponkles.<sup>37</sup>

Ariès a noté que dès son invention, l'enfance fut orientée vers le passé. "Le premier costume des enfants a été le costume que tout le monde portait environ un siècle auparavant, et qu'ils étaient désormais les seuls à porter."<sup>38</sup> Vêtements, livres, jeux, jouets, tous ces lieux d'enfance participent à cette même volonté de s'accrocher à un état du monde révolu. En notre fin du vingtième siècle, alors que les adultes happés par leur vie professionnelle expédient le plus rapidement possible les tâches domestiques, les fabricants de jouets offrent aux enfants des cuisines complètes à leur taille et de petits établis garnis d'outils miniatures. Et alors même que les familles à enfant unique sont plus répandues que jamais, on vend des poupées quintuplées.

L'essor fulgurant de la littérature jeunesse au cours des dernières décennies coïncide avec une baisse importante de la natalité. Sheila Egoff<sup>39</sup> explique qu'avec moins d'enfants les parents disposent de plus d'argent. Mais ce désir de multiplier les lieux de l'enfance ne reflète-t-il pas une volonté de l'adulte de s'accrocher à la notion même d'enfance qui est de plus en plus fuyante? Denise Lemieux remarque que "notre époque voit se multiplier les discours et les études sur l'enfance, à mesure que s'accroît cette rupture entre les univers sociaux rassemblant adultes et enfants."<sup>40</sup> Dans sa recherche sur le personnage-enfant dans le roman français, Aimé

---

<sup>37</sup> G. Avery. *op. cit.*, p. 162.

<sup>38</sup> P. Ariès. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris Seuil, 1973, 316 p., p. 84.

<sup>39</sup> S. Egoff. *op. cit.*, p. 13.

<sup>40</sup> D. Lemieux. *Une culture de la nostalgie. L'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal Express, 1984, 242 p., p. 9.

Dupuy<sup>41</sup> suggérait déjà une corrélation négative entre l'importance de l'enfant réel dans nos sociétés et celle des enfants-personnages des livres. Nous croyons qu'une meilleure compréhension de la genèse et de l'évolution des représentations de l'enfance nous permettra de jeter un éclairage nouveau sur ces phénomènes.

---

<sup>41</sup> A. Dupuy. *Un personnage nouveau du roman français: l'enfant*, Paris, Hachette, 1931, 422 p., p. 18.

## CHAPITRE 2

### NAISSANCE ET EVOLUTION DE LA NOTION D'ENFANCE: DE LA RECONNAISSANCE A L'ENFERMEMENT

#### 1. De l'Antiquité à la Renaissance

Pendant des siècles, les enfants n'ont pas constitué une "race à part". L'importance d'un être humain était mesurée à sa taille et les petits de l'homme suscitaient un profond mépris. Ottevaere-van Praag résume ainsi le statut des enfants de l'Antiquité au Moyen Age:

L'enfant de l'Antiquité, méprisé par les Grecs épris d'universalité, qui le jugeaient volubile, faible et irresponsable, et l'enfant du Moyen Age, ignoré par les Chrétiens qui voyaient en lui un ange déchu spolié de son innocence (St Augustin), récupérable par la seule grâce divine, étaient sacrifiés à un idéal transcendant impliquant son assimilation à l'adulte.<sup>1</sup>

Lloyd de Mause trace un sombre portrait de l'existence des enfants avant le dix-septième siècle. Ainsi, par exemple, l'infanticide et la sodomisation des petits étaient très répandus dans l'Antiquité. Puis, au cours du Moyen Age, la relation parents-enfants est caractérisée par l'abandon, qui s'exprimait entre autres par des pratiques tels la mise en nourrice<sup>2</sup>, l'apprentissage et maintes

---

<sup>1</sup> G. Ottevaere-van Praag, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 493 p., p. 419.

<sup>2</sup> Selon Lloyd de Mause, cette pratique fut très répandue jusqu'au dix-huitième siècle en Angleterre et aux Etats-Unis, au dix-neuvième en France et au vingtième siècle en Allemagne. A Paris, en 1780, plus de 80% des 21000

formes de négligence pouvant mener à la mort, sans exclure les mauvais traitements. Au treizième siècle, une première loi entraînait la violence aux enfants dans le domaine public, limitant ainsi les "abus" des parents: "If one beats a child until it bleeds, then it will remember, but if one beats it to death, the law applies."<sup>3</sup> A la fin du dix-septième siècle, l'infanticide est devenu un crime sévèrement puni mais la négligence mène souvent aux mêmes résultats: "les enfants mouraient étouffés naturellement dans le lit des parents où ils couchaient. On ne faisait rien pour les garder ni pour les sauver."<sup>4</sup>

Philippe Ariès explique ces pratiques par l'absence d'un sentiment d'enfance jusqu'au dix-septième siècle. La période de dépendance était brève et les parents ne tenaient pas à en garder de souvenirs comme en témoigne l'absence de représentations graphiques des enfants. La plupart des enfants mouraient en bas âge et il aurait été jugé idiot de s'attacher à ces "morveux"<sup>5</sup> dont les chances de survie étaient si minces.<sup>6</sup> L'enfant était perçu comme un petit animal et ceux qui mouraient étaient enterrés n'importe où, comme les chats et les chiens. Les enfants étaient sans importance: pour entrer dans la vie, il fallait sortir de l'enfance, du néant.

Ni statut, ni habit ne distinguait l'enfance: ceux qui ne mouraient pas dans leurs langes abandonnaient le maillot pour porter les mêmes

---

enfants nés dans l'année étaient confiés à une nourrice à la campagne: L. de Mause. "The Evolution of Childhood", L. de Mause, éd. *The History of Childhood*, New York, Harper and Row, 1975, 450 p., p. 35.

<sup>3</sup> L. de Mause. *op. cit.*, p. 43.

<sup>4</sup> P. Ariès. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973, 316 p., p. 15.

<sup>5</sup> Ariès a retracé des épithètes de ce genre dans les écrits de l'époque. Dans un passage amusant, il cite le témoignage d'un adulte dégoûté de devoir s'attabler à côté d'enfants: "Des morveux qui, le menton gras/Mettent les doigts dans tous les plats": Ariès. *op. cit.*, p. 182.

<sup>6</sup> Le taux de mortalité infantile demeurera très élevé jusqu'au dix-neuvième siècle dans la plupart des pays occidentaux.

vêtements que les hommes et les femmes de leur condition. Vingt ans avant Ariès, Paul Hazard dénonçait avec ferveur cette pratique qui s'est poursuivie pendant la Renaissance:

On voit, dans les musées, sur des tableaux anciens, des portraits de petites filles: souliers étroits, lourde jupe de velours, taille emprisonnée dans un corset, rubans serrant le cou, chapeau à plumes écrasant la tête; et des colliers et des bagues, et des bracelets et des broches: comme elles ont dû souffrir! On voudrait les délivrer, leur donner les robes souples et légères qui conviennent à leur jeune corps: de même qu'on voudrait délivrer ces petits semblants d'hommes figés dans leur cuirasse, entortillés dans leurs buffleteries, enfoncés dans leurs bottes, et qui, malgré leur pose héroïque, ont un air ridicule et malheureux. Si, pendant des siècles, on n'a même pas pensé à donner aux enfants des habits qui leur fussent appropriés, comment aurait-on pensé à leur donner des livres?<sup>7</sup>

Au Moyen-Age, adultes et enfants investissaient les mêmes lieux, assistaient aux mêmes fêtes, travaillaient et s'amusaient côte à côte. Les enfants adoptaient une foule de comportements qui feraient frémir les pédagogues et les psychologues de notre siècle. A six ans, ils avaient tout vu et tout entendu. Ils dormaient avec les adultes et participaient même, de gré ou pas, à des ébats sexuels. A la fin du dix-septième siècle, le philosophe John Locke contribuera à modifier ces pratiques en affirmant que les enfants ont besoin d'être protégés, entre autres des adultes "vicious" qui initient les enfants à des pratiques sexuelles en leur laissant des infections en guise de souvenir.

Les enfants de l'ère médiévale vivaient à maints égards comme des adultes alors que les adultes de l'époque, dans leurs préoccupations comme dans leurs activités, avaient des comportements que nous

---

<sup>7</sup> P. Hazard. *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Hatier, 1967, 220 p., p. 16.

qualifierions d'"enfantins" ou de "puériles". Les rôles n'étaient pas inversés: ils étaient indifférenciés et, du fait même, partagés. Une sorte d'état d'enfance traversait l'ensemble de la société et aucune pudeur tenait les enfants à l'écart de certains lieux aujourd'hui réservés aux adultes.

Dans l'ancienne société le travail n'occupait pas autant de temps dans la journée, ni d'importance dans l'opinion; il n'avait pas la valeur existentielle que nous lui accordons depuis plus d'un siècle. A peine peut-on dire qu'il avait le même sens. Par contre les jeux, les divertissements s'étendaient bien au-delà des moments furtifs que nous leur abandonnons: ils formaient l'un des principaux moyens dont disposait une société pour resserrer ses liens collectifs, pour se sentir ensemble.<sup>8</sup>

En pleine Renaissance, au cours des quinzième et seizième siècles, l'enfant partageait encore la plupart des activités et des plaisirs des adultes. L'enfant n'est d'ailleurs jugé intéressant qu'en tant qu'adulte en devenir. "Son état présent n'intéresse pas, il importe avant tout de le rapprocher le plus rapidement possible du modèle de l'adulte"<sup>9</sup>, note Ottevaere-van Praag. A sept ou huit ans, les enfants sont déjà apprentis: ils apprennent leur métier hors du foyer familial et doivent souvent se promener de ville en ville pour poursuivre leur formation dans divers ateliers. Le mélange des âges qu'entraîne l'apprentissage apparaît à Philippe Ariès comme "un des traits dominants"<sup>10</sup> des sociétés, du Moyen Age au dix-huitième siècle. Cette pratique freine toutefois le développement d'un sentiment d'enfance comme d'un sentiment familial et l'on retient surtout de l'enfant sa participation à cette entité économique que constitue la famille.

---

<sup>8</sup> P. Ariès. *op. cit.*, p.104.

<sup>9</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 420.

<sup>10</sup> P. Ariès. *op.cit.*, p. 13.

Avec le système d'apprentissage, l'enfant échappait très tôt à sa propre famille, même s'il devait y revenir plus tard, devenu adulte, et ce n'était pas toujours le cas. La famille ne pouvait donc alors alimenter un sentiment existentiel profond entre les parents et les enfants. Cela ne signifiait pas que les parents n'aimaient pas leurs enfants, mais ils s'en occupaient moins pour eux-mêmes, pour l'attachement qu'ils leur portaient, que pour le concours de ces enfants à l'oeuvre commune, à l'établissement de la famille.<sup>11</sup>

Pour Philippe Ariès, le sentiment d'enfance est intimement lié au sentiment familial dont il constitue une forme d'expression. Ce sentiment pouvait difficilement se développer avant la fin du dix-septième siècle car la densité sociale et la multiplication des lieux et des occasions d'échange entre individus rendaient impossible l'isolement de la cellule familiale. L'histoire de l'architecture illustre d'ailleurs le développement de ce sentiment avec l'apparition de la maison familiale au dix-huitième siècle.

Pendant longtemps, adultes et enfants ont partagé la même littérature. En France par exemple, jusqu'au début du dix-neuvième siècle, les livrets des colporteurs distribués de village en village proposaient les mêmes légendes, vieilles d'au moins quatre siècles, aux petits et aux grands. Toutefois, à partir de la fin du seizième siècle, un début de pudeur, chez les catholiques comme les protestants, incite les éducateurs à censurer les lectures des enfants. Il ne s'agit pas d'écrire pour les enfants mais bien de réduire l'éventail des lectures possibles. "Naît alors l'idée du livre classique expurgé à l'usage des enfants. [...] C'est vraiment de là qu'on peut dater le respect de l'enfance"<sup>12</sup>, écrit Philippe Ariès. A la même époque, Montaigne suggérait que l'enfant devrait pouvoir s'exprimer par le jeu et reconnaissait ainsi certaines différences entre petits et grands.

---

<sup>11</sup> P. Ariès. *op. cit.*, p. 258.

<sup>12</sup> P. Ariès. *op. cit.*, p. 152.

Avant la découverte de l'imprimerie au quinzième siècle, la maîtrise de la parole sanctionnait l'entrée dans l'âge adulte. Mais lorsque l'écriture devint un outil de communication important, l'enfance fut associée à l'incompétence en lecture. Le peuple et les enfants ont longtemps partagé cet analphabétisme infantilisant. Le premier manuel de pédiatrie, *Le livre des enfants* de Thomas Phaïre, parut en Angleterre en 1544, moins d'un siècle après la naissance de l'imprimerie, marquant ainsi les premiers balbutiements d'un concept d'enfance.

## **2. Le dix-septième siècle: naissance d'un sentiment d'enfance**

Le dix-septième siècle constitue une étape charnière où l'enfance se détache et se particularise. A partir du dix-septième siècle, les parents commencent à donner un nom à leurs enfants, ce qu'ils ne faisaient pas aux siècles précédents. Dans les tableaux de Rubens, Van Dyck, Le Nain et plusieurs autres, l'enfant est représenté seul pour la première fois. Ariès utilise abondamment le journal d'Héroard, médecin du petit Louis XIII qui fut roi à neuf ans, pour illustrer l'éclosion d'un sentiment d'enfance à cette époque. Ce sentiment est d'abord caractérisé par le mignotage: on s'amuse des différences de l'enfant; ses sourires et ses grimaces; son corps et son babillage.

Au début du siècle, l'adulte s'intéresse aux enfants dans le but premier de les mâter. "Les catholiques se hâtent de faire de l'enfant un homme raisonnable et chrétien; les protestants, en particulier les calvinistes, obsédés par la hantise du péché, s'empressent d'arracher son âme au mal"<sup>13</sup>, écrit André Mansau. Chrétiens et puritains se rejoignaient dans une

---

<sup>13</sup> A. Mansau. "Enfance et littérature au XVIIe siècle", Littératures classiques numéro 14, janvier 1991, Paris, éditions Klincksieck, 1991, 250 p., p. 108.

même conception de l'enfance, petit être différent de l'adulte parce qu'"infiniment inférieur [...] irrationnel, vicié depuis la naissance, voir corrompu et prédestiné par le péché universel."<sup>14</sup> L'enfant est une pâte à modeler au sens imagé comme littéral. "Pour une époque dont l'homme idéal était "maître de soi, comme de l'univers", une créature humaine si peu maîtresse de soi devait être une présence troublante et désagréable"<sup>15</sup>, écrit Marina Bethlenfalway. Les adultes doivent donc forger l'esprit de l'enfant mais aussi son corps comme en témoigne la pratique encore répandue de l'emmaillotage<sup>16</sup> qui consistait à envelopper l'enfant dans des bandes de tissu qui l'empêchaient de se mouvoir. Une fois l'emmaillotage terminé, les enfants étaient soumis à d'autres méthodes de contrôle physique comme les "*leading strings*"<sup>17</sup>, dont l'usage persista jusqu'au dix-neuvième siècle.

Dans la seconde moitié du dix-septième siècle, on commence à reléguer les contes de fées traditionnels, jugés désormais trop simples, aux enfants. C'est ainsi que naît la mode des contes de fées de salon, plus précieux et réservés aux adultes. En 1658, Comenius livre le premier manuel scolaire illustré, *L'Orbis Pictus*. Peu après, Fénelon publie les *Aventures de Télémaque* dans un souci d'adapter les livres à la réalité psychologique des enfants, ou plus précisément d'un enfant, le duc de

---

<sup>14</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p.420.

<sup>15</sup> M. Bethlenfalway. *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle. Essai de typologie*, Genève, Droz, 1979, p. 15.

<sup>16</sup> Cette coutume est devenue moins répandue à la fin du Moyen Age mais Lloyd de Mause ne signale sa disparition qu'au dix-huitième siècle Il écrit: "Tying the child up in various restraint devices was a near-universal practice. Swaddling was the central fact of the infant's earliest years. As we have noted, restraints were thought necessary because the child was so full of dangerous adult projections that if it were left free it would scratch its eyes out, tear its ears off, break its legs, distort its bones..." : L. de Mause. *op.cit.*, p. 37.

<sup>17</sup> Lloyd de Mause signale cette pratique permettant aux adultes de diriger les gestes d'un enfant en attachant des cordes à certains membres un peu à la manière d'un pantin

Bourgogne. En 1697, Perrault livre ses *Contes de Ma Mère l'Oye* qui, sans s'adresser exclusivement aux petits tiennent compte de leurs goûts et de leurs capacités.

Peu à peu, le terme "enfance" renvoie à une catégorie de personnes qui ont des goûts, des préoccupations, des capacités et des besoins différents de l'adulte. En 1693, le philosophe John Locke donne une impulsion nouvelle au concept d'enfance en publiant *Some Thoughts Concerning Education*. L'enfant n'est plus souillé à la naissance mais il n'est pas encore le petit ange des Romantiques: il est neutre. Les adultes ont donc un rôle important à jouer. Locke conseille à ses contemporains de laisser les enfants être des enfants. Il faut les éloigner du mal mais sans les empêcher de s'amuser. En associant l'enfant à une feuille vierge, une "*tabula rasa*" sur laquelle les adultes doivent imprimer des valeurs et des connaissances, Locke attribue beaucoup d'importance à l'éducation. Il énumère certains traits qu'il juge spécifiques aux enfants et prêche la nécessité d'adapter l'éducation à leur réalité : "They love to be busy, change and variety are what delight them"<sup>18</sup>. Il ajoute: "Do not charge children's memories upon all occasions with rules and precepts which they often do not understand and are constantly as soon forgot as given."<sup>19</sup>

A partir de la fin du dix-septième siècle, un changement important intervient, selon Ariès, alors que l'école remplace progressivement l'apprentissage:

Commence alors un long processus d'enfermement des enfants (comme des fous, des pauvres et des prostituées) qui ne cessera

---

<sup>18</sup> J. Locke. *Some Thoughts Concerning Education. Works*, Vol. IX, London, T. Davison, 1801, p. 62.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 45.

plus de s'étendre jusqu'à nos jours et qu'on appelle la scolarisation.<sup>20</sup>

Au lieu d'apprendre un métier en côtoyant directement un adulte hors du milieu familial, l'enfant est intégré à un groupe d'enfants. L'école ressemble alors à une mise en quarantaine retardant l'entrée dans l'âge adulte. L'école sert à isoler les jeunes du monde souillé des adultes pour les maintenir dans l'innocence primitive afin de mieux les dresser pour résister aux tentatives de la société adulte. Ariès note que l'école "correspondait aussi à un souci des parents de veiller de plus près sur leurs enfants, de rester plus proches d'eux, de ne plus les abandonner même temporairement aux soins d'une autre famille."<sup>21</sup>

### **3. Les dix-huitième et dix-neuvième siècles: de la Raison à l'Emotion**

C'est dans l'Angleterre du milieu du dix-huitième siècle qu'une véritable littérature pour la jeunesse a pris son envol alors que John Newbery ouvrait sa librairie-imprimerie pour enfants à Londres en 1744. Le terrain avait été préparé par Locke et Newbery comptait suivre les conseils du philosophe : offrir aux enfants des livres amusants qui les encouragent à lire. L'enfant n'est plus considéré comme un adulte miniature; on lui reconnaît clairement des besoins et des goûts différents de ceux de l'adulte. Newbery était un visionnaire et malgré le succès de son entreprise, il fallut attendre avant qu'on lui emboîte le pas. Un siècle plus tard, Pierre-Jules Hetzel poursuivait la même mission en France.

---

<sup>20</sup> P. Ariès. *op. cit.*, p. 8.

<sup>21</sup> P. Ariès. *op.cit.*, p. 259.

La littérature jeunesse procède ainsi d'une reconnaissance de la spécificité de l'enfance. L'idée d'enfance s'affinera jusqu'au milieu du vingtième siècle tout en alimentant de nombreux mythes successifs qui, bien souvent, entraveront la véritable connaissance de l'enfance. Toutefois, à partir du moment où l'enfant commence à être reconnu comme étant de nature différente, la littérature enfantine devient nécessaire et elle le demeurera sans doute tant que l'on maintiendra cette spécificité conceptuelle de l'enfance dans une société où les livres constituent un des grands outils d'expression et de communication.

Locke eut une grande influence mais avant lui, un lent cheminement a mené à la différenciation de l'enfance. Déjà, l'enfant porteur du péché originel n'était pas complètement assimilé à l'adulte. Dans son histoire de l'évolution de l'enfance, Lloyd de Mause explique que pendant longtemps le baptême a inclus un rituel d'exorcisme et les pleurs de l'enfant pendant la cérémonie indiquaient le moment où le démon quittait son corps. Nous croyons que l'enfant a toujours nourri la pensée mythique des adultes et ce, même à des époques où le sentiment d'enfance dont parle Ariès était peu répandu. Mais à partir de Locke, les mythes sur et autour de l'enfance partageront un certain idéal de pureté originelle qui permettra au petit de l'homme, fragile et vulnérable, de jouer les rédempteurs. La plupart des histoires de la littérature enfantine supposent que cette littérature est née avec les théories de Locke et Rousseau pour s'en éloigner graduellement. Jacqueline Rose suggère plutôt que l'histoire de la littérature enfantine ne décrit pas une ligne droite mais bien une succession de boucles la ramenant toujours à cette même vision de pureté originelle:

It is assumed that children's fiction has grown away from this moment, whereas in fact children's fiction has constantly returned to

this moment, repeated it, and reproduced its fundamental conception of the child. Children's fiction has never completely severed its link with a philosophy which sets up the child as a pure point of origin in relation to language, sexuality and the state.<sup>22</sup>

En 1762, Jean-Jacques Rousseau publie *L'Emile* ouvrant la voie au culte de l'Emotion alors que dans la foulée de Locke le dix-huitième siècle avait été marqué par la Raison. Ce renversement entraîne une véritable révolution dans la conception de l'enfance. Le modèle idéal de l'adulte rationnel est profondément ébranlé et le nouveau couple enfance-émotion préside au développement d'un culte de l'enfance et à la vision mythique d'une enfance innocente, en communion avec la nature, des Romantiques du dix-neuvième siècle.

Pour Rousseau, l'enfant est fondamentalement bon; il n'y a pas de perversité originelle dans le coeur humain: "Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme."<sup>23</sup> Cette deuxième proposition est très importante. Du mépris et de l'ignorance de l'enfance on était passé à l'acceptation; Rousseau, non seulement ouvre la voie à la glorification, mais il suggère aussi la supériorité de l'enfance, sa sagesse innée et fondamentale. Cette idée annonce déjà les représentations de la deuxième moitié du vingtième siècle: des enfants-adultes perçus comme seuls rédempteurs possibles d'un monde en déroute.

[Mais] ce fut à l'enfant, comme à la nature, que les Romantiques, [...] demandèrent la force de surmonter leurs désillusions après que la Révolution française n'eut pas fait surgir un monde meilleur. Ainsi, l'enfant, considéré comme innocent par les Romantiques parce que faible et victime, devint le symbole d'un bonheur utopique, d'une société idéale maintenant opprimée sous la répression capitaliste,

---

<sup>22</sup> J. Rose. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London, Macmillan, 1984, 181 p., p. 8.

<sup>23</sup> cité dans: P. Coveney. *The Image of Childhood. The Individual and Society: a Study of the Theme in English Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, 361 p., p. 41.

de la même façon que lui-même était brimé et avili sous le despotisme de l'adulte.<sup>24</sup>

Locke considérait encore l'enfant comme un adulte miniature; Rousseau le situe dans un monde autre et lui attribue clairement une nature spécifique. Il "met définitivement fin à une certaine confusion entre l'enfant et l'adulte"<sup>25</sup>, écrit très justement Ganna Ottevaere-van Praag. Rousseau maintient qu'"il faut considérer l'homme dans l'homme, et l'enfant dans l'enfant. Assigner à chacun sa place et l'y fixer."<sup>26</sup> L'enfant a sa nature et elle est aimable. Il ne faut pas l'extirper de l'enfance mais "favoriser ses jeux, ses plaisirs, son aimables instinct"<sup>27</sup> L'enfant étant, à son avis, foncièrement bon, innocent et joyeux, Rousseau s'exclame: "Pourquoi voulez-vous ôter à ces petits innocens la jouissance d'un tems si court qui leur échape, et d'un bien si précieux dont ils ne sauroient abuser?"<sup>28</sup>

Des thèses de Rousseau, ses contemporains ont retenu ce qu'ils voulaient bien entendre. L'éducation rousseauiste était bien plus près de celle des *Libres enfants de Summerhill*<sup>29</sup> que des principes pédagogiques du dix-huitième siècle. Locke suggérait aux adultes de guider les enfants dans leurs apprentissages au lieu de les forcer; Rousseau va plus loin. Il veut faire de l'adulte un mentor, un sage accompagnateur. Rousseau souhaitait que les enfants apprennent dans la nature, en découvrant, à la manière de Robinson Crusoe. L'oeuvre de Daniel Defoe était d'ailleurs la seule qu'il acceptait de laisser entre les mains des enfants. De cette nature à

---

<sup>24</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op.cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>26</sup> J.-J. Rousseau. *Emile ou de l'éducation. Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, 4 vol., Paris, Gallimard, 1969, 4: p. 303.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>29</sup> Ouvrage de Arthur S. Neill, éducateur anglais libertaire au début du vingtième siècle

laquelle Rousseau associait l'enfance, ses contemporains ont retenu l'idée d'une plante, petite pousse fragile qui a besoin d'un solide tuteur pour grandir et qui devient sauvage si on ne la cultive avec suffisamment de soin. Lloyd de Mause concède aux parents du dix-huitième siècle une relation empathique à l'enfance mais fortement contraignante:

The child raised by intrusive parents was nursed by the mother, not swaddled, not given regular enemas, toilet trained early, prayed with but not played with, hit but not regularly whipped, punished for masturbation, and made to obey promptly with threats and guilt as often as with other methods of punishment.<sup>30</sup>

L'idée d'une enfance innocente et pure inspira plusieurs romanciers et poètes. En 1789, William Blake publia ses *Chants d'innocence* rompant avec la longue tradition chrétienne du péché originel. L'importance grandissante du culte de la Vierge et l'enfant contribua à nourrir la notion de pureté divine associée aux enfants, dessinant ainsi les traits d'un petit ange blond. "Tête sacrée! Enfant aux cheveux blonds! Bel ange à l'auréole d'or"<sup>31</sup>, s'exclamait Victor Hugo en 1830. La construction mythique s'organise déjà en séries paradigmatiques où l'enfant innocent, opprimé et vertueux s'oppose à une société adulte souillée, injuste et brutale. L'enfant symbolise le rêve, le merveilleux; l'adulte, la réalité, la banalité.

Pour les Romantiques, l'enfance était symbole de vie; ils s'intéressaient d'ailleurs aux enfants dans le but de mieux connaître l'homme adulte. Mais le dix-neuvième siècle a fini par isoler l'enfance dans un grand élan nostalgique. Puis, tout comme, à la fin du dix-huitième siècle, poètes et philosophes avaient remplacé l'enfant vicié par l'enfant vertueux, un nouveau mouvement, à la fin du dix-neuvième siècle, tentera d'arracher

---

<sup>30</sup> L. de Mause. *op. cit.*, p. 52.

<sup>31</sup> Victor Hugo: *Lorsque l'enfant paraît*

l'enfance à ce concept d'innocence. Les recherches en psychologie infantile, entre autres, permettront de nuancer la perception déréalisante des Romantiques.

L'idéalisation de l'enfance, au dix-neuvième siècle, s'enracine dans une pensée mythique qui, comme nous l'avons vu, ne traduit pas la réalité. L'urbanisation et l'industrialisation eurent des conséquences désastreuses pour des millions d'enfants. Aux Etats-Unis, la population urbaine triple en un quart de siècle après la Guerre civile. Les taudis se multiplient et, à New-York, en 1872, plusieurs dizaines de milliers d'enfants abandonnés errent dans les rues.<sup>32</sup> Une bonne partie de la population vit dans la misère extrême et si l'enfance est protégée dans les classes supérieures, elle est carrément négligée ou exploitée ailleurs. En France, une loi datée de 1841 stipule que dans certaines manufactures, usines et ateliers, les enfants de moins de huit ans ne doivent pas être embauchés et les autres ne devraient pas travailler plus de huit heures par jour. Dans l'Angleterre de Dickens, à la même époque, les enfants ne doivent pas travailler plus de dix heures par jour dans les filatures de coton. A la fin du siècle, un mouvement de protection de l'enfance prendra de l'ampleur établissant des lois pour défendre les enfants contre des parents et des employeurs peu scrupuleux ainsi que des programmes sociaux afin de venir en aide aux plus démunis.

Au début du dix-neuvième siècle, l'enfance représente une étape de la vie bien distincte de l'âge adulte et l'essor de la littérature jeunesse témoigne d'un effort pour rejoindre les enfants et combler leurs besoins. Le développement de la notion d'enfance est lié à l'émergence de productions

---

<sup>32</sup> voir: P. Ferguson Clement. "The City and the Child, 1860-1885", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *American Childhood: A research Guide and Historical Handbook*, Westport, Greenwood Press, 1985, 711 p., p. 235.

et d'institutions spécifiques destinées à ces petits êtres différents, comme le souligne Marie-José Chombart de Lauwe :

La catégorisation à part de l'enfance dans la société globale, la création d'institutions la concernant spécifiquement et le développement de la "sous-littérature" qui lui est uniquement destinée vont de pair et ne s'expliquent pas isolément.<sup>33</sup>

Vers la fin du dix-neuvième siècle, l'instruction obligatoire et gratuite est devenue une réalité dans la plupart des pays d'Europe occidentale. Les systèmes d'éducation sont voués au développement des enfants selon un schéma progressif lié à leur âge et ce fait même encourage les sociétés à approfondir la notion d'enfance. A l'école primaire, on ajouta des jardins d'enfants ou maternelles puis des garderies, réduisant ainsi progressivement le rôle des parents dans l'éducation des enfants.

Aux Etats-Unis, les premiers jardins d'enfants (*kindergarten*) ont vu le jour dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Ces nouveaux lieux reflétaient une volonté de mieux répondre aux besoins spécifiques des petits et à leurs capacités d'apprentissage afin de produire des êtres humains plus autonomes:

The Children's Gardens were understood to be extensions of domestic nurture, helping to produce morally autonomous human beings — self-governed, self-motivated, self-disciplined, self-controlled. Viewing themselves as pedagogical midwives, rather than drillmasters, engaging each child as a separate moral entity, and preferring object lessons to drill, kindergartners institutionalized a new kind of tutorial environment.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *Enfants de l'image, enfants personnages des media/ enfants réels*, Payot, Paris, 1979, 295 p., p. 42.

<sup>34</sup> B. Finkelstein. "Casting Networks of 'Good Influence: The Reconstruction of Childhood in the United States, 1790-1870", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 127.

L'implantation des jardins d'enfance coïncide avec la parution des premiers livres écrits spécifiquement pour les tout-petits. A mesure que les institutions se spécialisent en redivisant l'enfance en catégories d'âge de plus en plus étroites, la production éditoriale pour enfants tient compte de cette nouvelle segmentation. En 1845, Heinrich Hoffman publie le premier album en images à l'intention des enfants de trois à six ans, *Der Struwwelpeter*, (*Pierre L'Ebouriffé*) traduit et imité presque aussitôt dans les autres langues.

#### **4. Le vingtième siècle: de l'obsession à l'indifférenciation de l'enfance**

##### **4.1 L'obsession de l'enfance**

Le vingtième siècle s'attarde d'abord à redessiner l'enfance en soulignant plus que jamais sa nature différente. Au début du siècle, Jean Calvet remarquait que l'enfant n'est pas une semence porteuse de tous les vices et vertus de l'adulte futur; à l'image du petit gland contenant déjà en puissance le grand chêne, le nouveau siècle semblait préférer celle "de la chrysalide d'où sortira le papillon, mais qui est un être tout différent du papillon"<sup>35</sup>. Calvet résume ainsi la découverte des spécificités de l'enfance:

Nous considérons l'enfant comme un homme commencé; nous pensions retrouver en lui toutes nos facultés à l'aube de leur évolution, et comme nous supposions que leur fonctionnement obéissait aux mêmes lois que les nôtres, nous y cherchions nos réactions et nos habituelles manières de penser et de sentir. Or, d'après nos savants, l'enfant n'est pas un homme en herbe, c'est un être complet en lui-même et différent de nous. Il ne perçoit pas, il ne sent pas, il ne juge pas comme nous [...]<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> J. Calvet. *L'enfant dans la littérature française*, Paris, F. Lanore, 1930, 230 p., p. 205.

<sup>36</sup> J. Calvet. *op. cit.*, p. 204.

Le développement de la psychanalyse, de la pédiatrie et de la psychopédagogie entraîne une meilleure connaissance de l'enfant réel. Parallèlement, les progrès scientifiques ont amené un certain désenchantement encourageant les adultes à trouver le bonheur ailleurs. On mise alors tout sur l'enfance. Ce culte de l'enfance est particulièrement intense aux Etats-Unis. George Boas remarque qu'en Amérique, la glorification de l'enfance incite les parents à vouloir tout donner aux enfants. "It has often been pointed out that in the United States children are indulged in all their desires"<sup>37</sup>, écrit-il. A son avis, les représentations littéraires d'enfants gâtés, bien qu'exagérées, sont tirées de petits modèles bien réels.

Le vingtième siècle est ainsi obsédé par l'enfance. Melanie Klein dévoile la complexité du psychisme infantin; Erik Erikson affine la définition même d'enfance en scrutant les diverses phases de développement et propose une vision optimiste misant sur les forces de l'enfant et valorisant son autonomie. Selon Ottevaere-van Praag, le début du siècle est marqué par l'émancipation de l'enfance. Freud débarrasse l'enfant de son déguisement d'ange en lui attribuant des pulsions sexuelles. Selon lui, l'enfant a besoin d'attention; il faut respecter son évolution pour bien le mener à la maturité. L'adulte ne doit plus "élever l'enfant", "le dresser" mais être à son écoute; l'aider, le suivre, le guider, l'accompagner. Le fondateur de la psychanalyse donne une lourde responsabilité aux parents en affirmant que des interventions malheureuses, à différentes étapes du développement de l'enfant, peuvent avoir des conséquences désastreuses sur la personnalité de l'adulte.

---

<sup>37</sup> G. Boas. *The Cult of Childhood*, London, The Warburg Institute University of London, 1966, 106 p., p.9.

En 1946, le Dr Benjamin Spock publie *The Common Sense Book of Baby and Child Care* et alourdit encore la responsabilité des parents en préconisant une approche éducative plus permissive et d'autant plus exigeante pour l'adulte. L'enfant devient le centre de tous les désirs, de tous les rêves mais aussi de toutes les énergies de l'adulte. Les bons parents ont pour tâche d'aider leur enfant à devenir un adulte parfaitement épanoui et, pour y parvenir, ils doivent suivre de très près son cheminement afin de toujours intervenir le plus efficacement possible. Pour le Dr Spock, les adultes sont des adultes et les enfants des enfants; des règles différentes s'appliquent à chaque groupe et les frontières sont nettes. La position de Freud est différente et elle annonce déjà le concept d'enfant-adulte de la seconde moitié du siècle en attribuant aux enfants des pulsions que l'on avait toujours crues réservées aux grands. Ses théories serviront de munitions à ceux qui voudront bientôt tout dire aux enfants instaurant ainsi ce que d'aucuns qualifient de nouveau Moyen Age.

Avec l'urbanisation, les familles sont plus petites et les parents vouent à leur progéniture un amour qu'Ariès qualifie d'"obsédant". La famille n'est plus une force économique mais émotive. Selon Erikson, non seulement les enfants ont-ils besoin des soins et de l'affection de leurs parents pour grandir mais ces derniers ont besoin de donner ces soins pour s'épanouir. L'enfant est alors symbole de bonheur, de recommencement mais aussi de rédemption d'une société brisée, désillusionnée. Devenus grands, ces enfants en qui toute une société avait misé ses espoirs, adopteront, comme nous le verrons, une attitude plus que jamais ambivalente face à leurs propres enfants. En attendant, l'âge d'or de l'enfance se poursuit dans l'après-guerre pendant la période de forte hausse des natalités surnommée

le *baby-boom*. La Québécoise Denise Lemieux<sup>38</sup> parle d'une "mystique nationale des berceaux" au Canada et aux États-Unis. L'enfant devient en quelque sorte le matériau servant à reconstruire une société durement éprouvée mais encore optimiste. Le discours se teintera rapidement de morosité et de désillusion à partir de 1960 mais dans les années quarante et cinquante, la vision est encore heureuse. En 1943, dans *Horn Book*, une revue américaine sur la littérature pour enfants, Margaret Scoggins disait des jeunes de l'époque qu'ils n'avaient ni amertume ni pessimisme.<sup>39</sup>

#### 4.2 Institutionnalisation de l'enfance et invention de l'adolescence

La famille avait pris de l'importance au dix-neuvième siècle, arrachant, avec l'école, l'enfant à la société. L'isolement progressif de l'enfance se poursuit au vingtième siècle alors que la famille moderne décrite par Ariès, dépense toute son énergie "pour la promotion des enfants, chacun en particulier, sans aucune ambition collective: les enfants plutôt que la famille."<sup>40</sup> La multiplication des institutions contribue à isoler davantage l'enfance. Joy Parr a montré qu'au Canada, dans l'entre-deux guerres, les enfants sans foyer échouaient quatre fois plus souvent dans des familles qu'en institution et soixante-dix p. cent de ces gardiens avaient un lien de parenté avec l'enfant.<sup>41</sup> Depuis, les programmes sociaux de prise en charge

---

<sup>38</sup> D. Lemieux. *Une culture de la nostalgie*, Montréal, Boréal, Express, 1984, 242 p.

<sup>39</sup> S. A. McNall. "American Children's Literature, 1880- Present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 391.

<sup>40</sup> P. Ariès. *op.cit.*, p. 306.

<sup>41</sup> J. Parr. *Childhood and Family in Canadian History*, Toronto, Mc Clelland and Stewart Limited, 1982, 221 p., p. 14-15.

de l'enfance pour suppléer à la famille ou lui servir d'appoint se sont multipliés érodant ainsi le pouvoir et les responsabilités des parents.

Les premières garderies expérimentales voient le jour au début du vingtième siècle. Il ne s'agit pas de surveiller les enfants pendant que la mère travaille hors foyer mais bien d'améliorer leur éducation en faisant intervenir des spécialistes. Le modèle industriel d'organisation et de contrôle régit ces premières institutions dont l'objectif est de produire un être humain plus efficace, mieux équilibré<sup>42</sup>. Au Québec, l'implantation d'un véritable réseau de garderies débutera seulement aux alentours de 1970<sup>43</sup>. Tout comme l'école a profondément transformé le statut et les visions de l'enfance, les garderies marquent à notre avis un point tournant dans l'histoire de l'enfance. Un peu comme la mise en nourrice, les garderies réduisent la sphère d'influence familiale et l'on peut se demander si l'institutionnalisation de plus en plus précoce des enfants ne risque pas d'éroder le sentiment même d'enfance. L'importance de cette transformation s'exprime entre autres dans un phénomène compensatoire de valorisation de la petite enfance dans la deuxième moitié du vingtième siècle. "Les années 1960 et les premières années de 1970 virent renaître un intérêt pour la première enfance"<sup>44</sup>, écrit Marie Winn. Après avoir valorisé l'adolescence, le vingtième siècle vouera un culte à la petite enfance en multipliant les lieux et les produits qui lui sont adressés alors même que, dans les faits, les tâches et responsabilités envers les tout-petits sont diminuées.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>43</sup> D. Demers. "Les garderies, jardins ou jungles?" *L'actualité*, septembre 1984, p. 86.

<sup>44</sup> M. Winn. *Enfants sans enfance*, Boucherville, éditions de Mortagne, 1985, 234 p., p. 38.

Philippe Ariès a remarqué que chaque époque glorifie un âge de la jeunesse.

Tout se passe comme si, à chaque époque, correspondaient un âge privilégié et une périodisation particulière de la vie humaine: la "jeunesse" est l'âge privilégié du XVIIe siècle, l'enfance du XIXe, l'adolescence du XXe.<sup>45</sup>

Or, alors même que la fin du siècle est marquée par un certain effacement des distinctions entre l'enfance et l'âge adulte, il semble bien que ce soit au tour de la petite enfance d'être privilégiée. Au cours des années 70 et 80 une foule de livres, jouets, vêtements, et accessoires ont été conçus spécifiquement à l'intention des tout-petits. La littérature des tout-petits est en plein essor. A l'heure où l'adolescence débute de plus en plus tôt, on semble aussi repousser les frontières de l'enfance. Un peu à la manière des sociétés médiévales, la fin du siècle retient surtout de l'enfance ses premiers balbutiements, cette période de dépendance stricte qui se qualifie en termes de mois et non d'années. Par la suite, l'enfant est déjà un peu adulte et donc moins glorifié.

L'institutionnalisation de l'enfance a aussi donné naissance à une pléthore de groupes, clubs, équipes et associations: des scouts aux clubs 4 H en passant par les équipes de balle-molle et les loisirs scientifiques. Toutes ces institutions épousent les mêmes structures: elles isolent les enfants, les regroupent en catégories d'âge bien étanches et désignent, pour chaque groupe, un ou plusieurs adultes spécialisés (enseignant, moniteur, entraîneur, puériculteur, etc.). L'emploi du temps est structuré et les objectifs à atteindre bien définis. Le jeu libre qui caractérisait l'enfance occupe une

---

<sup>45</sup> P. Ariès. *op.cit.*, p. 51.

place de plus en plus restreinte et les lieux de rencontre avec des adultes autres que les divers moniteurs spécialisés deviennent rares.

Aux institutions s'ajoutent une foule de produits nouveaux spécifiquement conçus pour les enfants: jeux, jouets, vêtements, meubles, films, émissions de télévision, musique, théâtre et, bien sûr, littérature. Cette multiplication de lieux clos de l'enfance trahit une forme d'enfermement comme le souligne Marie-José Chombart de Lauwe:

Plusieurs critiques se plaignent de cette fermeture sur un monde d'enfants entre eux, qui ne rend pas compte de la nécessité des enfants de vivre avec des adultes, de devenir eux-mêmes adultes.<sup>46</sup>

Au cours des années soixante, quelque 6000 livres pour enfants sont publiés annuellement en langue anglaise. L'industrie de l'enfance constitue bientôt un marché de taille colossale qui se développera vigoureusement alors même que, comme nous le verrons, un bataillon de sociologues, de psychologues et de pédagogues annonceront la fin de l'enfance. A première vue, cette industrie de l'enfance, tout comme la multiplication des institutions qui lui sont destinées, suggèrent qu'à la fin du millénaire les adultes vouent un véritable culte à l'enfance mais nous verrons qu'il s'agit bien plus d'un phénomène de compensation. Alors que, dans la seconde moitié du siècle, la relation adulte-enfant est de plus en plus marquée par l'ambivalence et l'érosion des différences, ces manifestations culturelles servent peut-être surtout à donner bonne conscience à une société qui, depuis toujours, s'accroche à certaines valeurs alors même qu'elles disparaissent. L'industrie de l'enfance dissimule la rupture profonde entre les deux univers: enfance et âge adulte.

---

<sup>46</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *op.cit.*, p. 68.

Avec l'institutionnalisation de l'enfance, les parents sont de plus en plus assaillis de conseils et leur efficacité est mise en doute par un bataillon de pédagogues, psychologues, travailleurs sociaux, médecins et autres qui préconisent des interventions de plus en plus précoces et multiples. Au Canada, dans le deuxième quart du siècle, le cas des jumelles Dionne, arrachées à leurs parents, jugés trop pauvres et incompetents, et élevées dans un foyer laboratoire sous la gouverne d'une équipe de médecins et de puériculteurs, illustre bien cette invasion des experts dans un domaine jadis réservé à la famille. L'infantilisation des parents, jugés incompetents, irresponsables et immatures, participera à la genèse de l'adulte-enfant, pendant de l'enfant-adulte, et ensemencera les sentiments d'impuissance et de culpabilité qui caractériseront les adultes dans la seconde moitié du siècle. Joy Parr cite les propos d'un de ces experts jugeant sévèrement les parents: "They raise their children, in the average, by a rule of thumb that hasn't altered since Abraham was a child."<sup>47</sup>

L'Américaine Marie Winn, auteure d'*Enfants sans enfance (Children without Childhood)*, accorde à l'ouvrage de Selma Fraiberg, *Les années enchantées*, paru en 1959, un rôle important dans le phénomène du désenchantement des parents:

[Fraiberg] introduisit un nouvel élément d'incertitude dans l'esprit des parents juste au moment où cette instabilité les assaillait de toutes parts: incertitude au sujet de leur sexualité, de leur mariage, de leur gouvernement et de leur avenir économique. A ce moment, les parents commençaient à douter de leur aptitude à élever convenablement les enfants<sup>48</sup>

Après avoir consacré plusieurs décennies à l'enfance, dans un idéal de renoncement pour mieux servir les enfants, les parents se sentent de plus en

---

<sup>47</sup> J. Parr. *op.cit.*, p. 161.

<sup>48</sup> M. Winn. *op. cit.*, p. 122.

plus déçus, impuissants, inefficaces et sceptiques. Les parents des années soixante ne crient pas "mission accomplie". Ils se sentent encore responsables mais en même temps coupables, selon Patricia Meyer Spacks<sup>49</sup>.

Margaret Mead soutient que les adultes du vingtième siècle ont été fortement secoués par une série de bouleversements sociaux d'un impact sans précédent. L'explosion de la première bombe atomique, l'invention de la télévision, les premiers pas sur la lune, la flambée démographique, ne sont que quelques-uns des éléments menant à un sentiment d'insécurité profonde. Les parents n'ont plus l'impression de pouvoir servir de modèle à leurs enfants et de réussir à pourvoir convenablement à tous leurs besoins. "Selon moi, les enfants d'aujourd'hui vont vers un avenir totalement inconnu si imprévisible qu'on ne saurait avoir prise sur lui"<sup>50</sup>, écrivait Margaret Mead. Elle estime que l'absence de modèles et de certitudes crée un vide autour du jeune: "Aujourd'hui, le problème central est celui de l'adhésion: à quel passé, quel présent ou quel futur les gens idéalistes peuvent-ils adhérer?"<sup>51</sup>

Du dix-huitième au vingtième siècle, les adultes ont ainsi perdu confiance en leur aptitude à servir de guides comme l'explique Patricia Meyer Spacks:

Moralists of the eighteenth and nineteenth century apparently believed that, given proper guidance, their juniors would grow into respectable citizens. Moralists of the twentieth century [...] hope for the same result but appear less sure of its occurring.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> P. Meyer Spacks. *The Adolescent Idea Myths of Youth and the Adult Imagination*, New York, Basic Books, 1981, 308 p., p. 269.

<sup>50</sup> M. Mead. *Le fossé des générations. Les nouvelles relations entre les générations dans les années 70*, Paris, Denoël/Gonthier, (1971)1978, 185 p., p. 77.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>52</sup> P. Meyer Spacks. *op. cit.*, p. 44.

Alors que les parents de l'ère victorienne, tenaient fermement à leur rôle de modèles, ceux du vingtième siècle abandonnent:

Twentieth-century parents dutifully try to let go. Victorian parents told themselves and one another to find ways to hold on. They insisted on their continued pre-eminence in their children's lives by presenting themselves as models.<sup>53</sup>

Daniel Yankelovich, auteur de *New Rules Searching for Self-Fulfillment in a World Turned Upside Down*, décrit longuement l'insécurité et l'angoisse de la société adulte qui a perdu confiance en ses institutions, s'inquiète de l'avenir et appréhende des catastrophes diverses<sup>54</sup>.

Le vingtième siècle a défini l'adolescence. L'institutionnalisation progressive de l'enfance a entraîné la mise à l'écart d'un autre segment de la société: les jeunes. En 1904, le psychologue américain G. Stanley Hall livrait une première bible en deux volumes sur le sujet: *Adolescence*. Pour Hall l'adolescence n'est pas seulement une période de tourmente et d'extrême sensibilité; le jeune symbolise aussi l'énergie, l'intensité; il est le rédempteur potentiel d'une société décadente. Cinquante ans après Hall, le psychologue Erik Erikson valorisera encore l'adolescence mais fondera moins d'espoir en ses forces rédemptrices alors que le portrait social s'est assombri.

Re-creating the adolescent as hero, [Hall] opened the possibility of reverse education, the young instructing the old. More than half a century later, the state of things in the world of adult affairs has worsened, but faith in the possibility of salvation has also diminished. Erikson, too, admires the energy of youth, but with less hopefulness than Hall.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.68

<sup>54</sup> D. Yankelovich. *New Rules Searching for Self-Fulfillment in a World Turned Upside Down*, New York, Random House, 1980, 278 p.

<sup>55</sup> P. Meyer Spacks. *op.cit.*, p. 268.

Dans l'Amérique pré-industrielle, le terme "*childhood*"—enfance—était accolé indistinctement à des êtres humains de moins de 18 ou 21 ans<sup>56</sup>. Les "jeunes" constituaient un groupe d'âge aussi flou qu'élastique, plus ou moins étendu et plus ou moins près de l'enfance ou de l'âge adulte. Au dix-neuvième siècle, ceux qu'on appellera plus tard "adolescents" vivaient dans un environnement relativement peu structuré et surveillé. On leur demandait de grandir et de devenir autonomes le plus rapidement possible. Un siècle plus tard, l'adolescence est devenue un lieu obligatoire de transition, entre l'enfance et l'âge adulte; un moratoire soumis à des règles et pendant lequel on prolonge la scolarisation. Joseph Kett a étudié l'évolution de ce concept d'adolescence aux Etats-Unis:

In the 1820s and 1830s, independence in youth, a willingness to strike out on one's own, had been a precondition for success for young men like the Sons of New Hampshire. By 1900 such desires for independence and autonomy were viewed as prescriptions for failure.<sup>57</sup>

De 1900 à 1930, la fréquentation scolaire dans les établissements secondaires des Etats-Unis passe de 11 à 51 p. cent et en 1979, elle était évaluée à 94 p. cent. En même temps, à partir de 1950, une nouvelle catégorie de livres destinés aux adolescents, le *young adult fiction*, naît et connaît un essor fulgurant<sup>58</sup>. La notion d'adolescence est apparue assez brusquement au début du siècle mais elle avait commencé à germer au milieu du dix-neuvième siècle. Ganna Ottevaere-van Praag remarque qu'en Europe occidentale, cette époque est marquée par la parution d'une vague de romans d'aventure pour

---

<sup>56</sup> J. F. Kett. *Rites of Passage. Adolescence in America 1790 to the Present*, New York, Basic Books, 1977, 327 p., p. 11.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>58</sup> S. Allen McNall. "American Children's Literature, 1880- Present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 377.

garçons et de chroniques familiales à l'intention des filles. Ces livres, moins clairement ciblés à un lecteur adolescent que les romans des dernières décennies, témoignaient quand même d'une volonté de rejoindre de bons lecteurs plus âgés.

Pour les observateurs du phénomène de la culture adolescente, 1944 est l'année où le célèbre magazine *Seventeen* fut lancé aux Etats-Unis. Encouragés par une industrie qui leur suggère mille façons de souligner leur appartenance à un groupe de pairs, les adolescents se sont progressivement isolés eux-mêmes des adultes. Ils firent rapidement l'objet du même type d'enfermement que les plus jeunes, vivant de plus en plus en groupes de pairs alors que leurs contacts avec des adultes avaient lieu dans le cadre précis d'institutions diverses. Joseph F. Kett a analysé les idéaux mis de l'avant par les groupes 4H. Entre 12 et 17 ans, ce qui comptait le plus était la fidélité aux amis.

Dans leur vaste recherche sur l'enfance et l'adolescence aux Etats-Unis, Hawes et Hiner ont souligné l'importance, au vingtième siècle, du pouvoir de ces groupes de jeunes dont l'enfermement est plus marqué que celui des enfants puisqu'il s'exprime par le biais de codes — vestimentaires, langagiers et autres. Les groupes d'adolescents ont aussi plus d'influence sur le jeune:

Of course, peer groups were not new for American youth in the twentieth century, but earlier peer groups lacked the ability to control youthful behavior as effectively as the twentieth-century groups did. Youthful peer groups first demonstrated their importance among college students in the 1920s. As the century progressed, youthful peer groups became more important — until the 1960s youth constituted a counterculture.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> J. M. Hawes et N. R. Hiner. "Introduction", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 10.

L'historien Edward Shorter remarque que les adolescents de la deuxième moitié du vingtième siècle se dissocient des valeurs de leurs parents préférant s'identifier à un groupe d'amis et y trouver appui.<sup>60</sup> Marie Winn, une des apôtres de la disparition de l'enfance souligne elle aussi, non seulement l'importance du groupe d'amis dans la vie des enfants et des adolescents, mais la nature différente du lien qui unit ces jeunes:

Depuis longtemps, les enfants ont des liens particuliers entre eux. Mais il y a des différences fondamentales entre les liens formés sous la protection d'hier et les relations entre les enfants actuels; les amitiés passées recherchaient l'édification de nouvelles énergies, celles d'aujourd'hui sont souvent forgées avec des faiblesses communes.<sup>61</sup>

L'union fait la force et les groupes de jeunes, enfants et adolescents, semblent obéir à ce leitmotiv trahissant ainsi un sentiment d'abandon.

A partir du milieu du vingtième siècle, les adolescents constituent une micro-société qui, pour la première fois, affirme bruyamment sa supériorité morale, intellectuelle et esthétique<sup>62</sup>. Le prestige, l'acceptation, la réussite et l'appartenance sont sanctionnés par les amis au lieu des parents ou autres adultes. A l'ère de la culture préfigurative que décrit Margaret Mead, les pairs remplacent de plus en plus les parents comme modèles de comportement. Mead croit que le conflit actuel des générations est d'une nature et d'une ampleur différentes. Il s'agit d'une situation sans précédent, les jeunes et les vieux se retrouvant de chaque côté d'un fossé qui ne cessait de s'élargir [...] Imaginez un gouffre aussi profond que le Grand Canyon du Colorado<sup>63</sup>. C'est parce que les jeunes perçoivent le désarroi des adultes et se retrouvent sans

---

<sup>60</sup> E. Shorter. *The Making of the Modern Family*, New York, Basic Books, 1975, p. 270.

<sup>61</sup> M. Winn. *op. cit.*, p. 216.

<sup>62</sup> voir P. Meyer Spacks. *op. cit.*, p.76.

<sup>63</sup> M. Mead. *op. cit.*, p. 15.

guides que le gouffre se creuse. "Il leur suffit d'ouvrir les yeux pour s'apercevoir que ceux-ci tâtonnent, qu'ils s'acquittent maladroitement et souvent sans succès des tâches que leur imposent les nouvelles conditions de vie."<sup>64</sup>

Les conflits entre générations ont toujours existé. Toutefois, non seulement l'intensité, mais la nature même de cette opposition entre les deux âges a changé. La rupture traditionnelle adulte/adolescent reposait sur des goûts, des comportements, des modes d'expression différents et n'entraînait pas une telle crise de confiance des jeunes. Au début du siècle, Aimé Dupuy parlait d'une "véritable muraille de Chine"<sup>65</sup> entre adultes et jeunes mais il expliquait l'opposition en termes d'incompréhension mutuelle, la compétence de l'adulte n'étant aucunement mise en doute.

Si, comme nous venons de le voir, l'enfant éprouve des difficultés presque insurmontables à comprendre la vie des grands; si tout lui échappe de ce qui émane d'eux, de leurs paroles, de leurs réticences et de leurs silences, de leurs actes dont il ne voit ni les raisons multiples ni les conséquences immédiates et futures, il faut dire que cette incompréhension est réciproque: malgré leurs prétentions, les grands sont souvent incapables de lire dans l'âme enfantine.<sup>66</sup>

Jadis, les désaccords pouvaient mener à des conflits ouverts et même à une révolte des jeunes. Toutefois, l'existence même de ces disputes supposait un lien, une relation; c'est parce que tous les ponts n'étaient pas coupés que les deux partis pouvaient s'affronter. Malgré les conflits, le lien entre les deux générations était solide. Même imparfait, l'adulte était un guide, un modèle, duquel le jeune devait s'affranchir. Les jeunes avaient besoin de s'opposer à

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>65</sup> A. Dupuy. *Un personnage nouveau du roman français: l'enfant*, Paris, Hachette, 1931, 422 p., p. 310.

<sup>66</sup> A. Dupuy. *op. cit.*, p. 168-169.

l'adulte pour mieux se définir et découvrir leur individualité et les adultes considéraient malgré tout normal que les jeunes mettent de l'avant de nouvelles idées et valeurs, ces changements nécessaires faisant partie de l'évolution normale des sociétés. Les adultes formaient une barricade que les jeunes voulaient — et devaient— défoncer pour, justement, atteindre l'âge adulte. Toute cette tension semblait naître de ce désir naturel: passer de l'enfance à l'âge adulte. Or, il en va autrement aujourd'hui comme le souligne Marie Winn.

Alors que jadis, les enfants attendaient avec impatience le moment de grandir, plusieurs d'entre eux montrent aujourd'hui une attitude prudente sinon carrément effrayée face à ce qui leur est réservé dans le futur.<sup>67</sup>

Nous verrons que les représentations des dernières décennies révèlent un système bien différent. L'adulte n'est plus un guide et le jeune n'a plus de barricade à défoncer. Dans les représentations les plus extrêmes, l'enfant est seul dans un monde vide. Les ponts sont coupés. Les deux mondes ne s'opposent plus, ne peuvent plus s'affronter, car la communication est rompue. Cet isolement de l'enfance dans un monde plus que jamais autre entraîne une modification du statut des personnages: l'enfant se transforme en enfant-adulte alors que l'adulte est infantilisé. Parfois, un nouveau lien se crée entre ces personnages: l'enfant devient le guide de l'adulte, son modèle, voire même son rédempteur.

### **4.3 Désenchantement et brouillage des frontières**

Depuis 1960, la représentation sociale de l'enfance est marquée par la contradiction et l'ambivalence. Les progrès scientifiques ont favorisé la

---

<sup>67</sup> M. Winn. *op. cit.*, p. 51.

reconnaissance de plusieurs spécificités de l'enfance mais, en même temps, la frontière entre l'enfance et l'âge adulte s'efface sans pour autant faciliter les échanges entre les deux mondes. L'écran de protection tenant les jeunes à l'écart de certaines connaissances du monde de l'adulte disparaît mais le jeune n'en est que plus isolé. La redéfinition des deux univers en paires d'opposition enfant-adulte vs adulte-enfant rend le gouffre plus que jamais infranchissable. Parallèlement, le sentiment d'enfance est caractérisé par l'ambivalence des adultes qui, tout à la fois, rejettent et glorifient l'enfant. L'enfant est à la fois opposant de l'adulte engagé dans de nouvelles quêtes et héros d'un passé nostalgique comme d'un futur rêvé.

Pour suivre à la lettre les conseils du célèbre Dr Spock les parents auraient dû se consacrer entièrement et à plein temps à leurs enfants. Le culte de l'enfance devenant lourd à porter dans le deuxième quart du siècle et l'idéal de protection et de soins étant devenu très exigeant, la tentation était grande de nier certaines des caractéristiques de l'enfance qui avaient engendré cette pensée mythique. Après plusieurs décennies d'asservissement, l'adulte se découvre des désirs et des besoins. C'est l'âge du narcissisme qu'explique Elizabeth Douvan en ces termes:

The postwar focus on creating perfect children through a perfect environment was not a viable or helpful guide to parenthood and was bound to lead to a great deal of disillusionment.<sup>68</sup>

L'idéalisation de l'enfance mariée à ce désenchantement ont engendré un désir des adultes d'imiter les jeunes. George Boas note ce glissement de l'adulte vers l'enfance: "If adults are urged to retain their youth, to "think young", to act and dress like youngsters, it is because the Child has been held up to

---

<sup>68</sup> E. Douvan. "The Age of Narcissism 1963-1982", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 610.

them as a paradigm of the ideal man." <sup>69</sup>Patricia Meyer Spacks insiste sur l'extrême ambivalence des adultes face à l'adolescence. L'adolescent est à la fois une bombe d'énergie dangereuse et le rédempteur d'une société égarée dans de fausses valeurs. "[They] possess all that adults lack — except worldly power and economic status"<sup>70</sup>, résume-t-elle.

Dans *Enfants sans enfance*, Marie Winn cite une directrice d'école privée: "Les gens ont moins de temps à consacrer aux enfants, aujourd'hui — ils sont trop occupés à trouver leur voie eux-mêmes."<sup>71</sup> A partir de 1960, les adultes s'approprient la notion de plaisir jadis réservée à l'enfance. Ils ne veulent plus simplement donner; ils veulent s'amuser, s'épanouir, être heureux dans leur travail. Ce nouvel adulte qui refuse de tout miser sur l'enfance s'embarrasse d'une nouvelle obligation: le fardeau de se réaliser, l'obligation d'aller au bout de lui-même, qu'explique Daniel Yankelovich dans *New Rules Searching for Self-Fulfillment in a World Turned Upside Down*.<sup>72</sup> Le devoir de ne rien se refuser qui remplace l'éthique du renoncement entre en conflit avec plusieurs obligations familiales de sorte que les nouveaux parents, tiraillés entre la nouvelle et l'ancienne éthique, vivent une relation ambivalente à l'enfance teintée de culpabilité. Patricia Meyer Spacks note l'apparition du sentiment de culpabilité des adultes face à l'enfance au milieu du siècle. Dans leur introduction à *American Childhood*, Hawes et Hiner parlent non seulement de culpabilité mais aussi de déception et d'impuissance. A leur avis, les enfants de notre fin de millénaire ne sont guère mieux que ceux du Moyen Age:

---

<sup>69</sup> G. Boas. *op.cit.*, p. 9.

<sup>70</sup> P. Meyer Spacks. *op.cit.*, p. 4-5.

<sup>71</sup> M. Winn. *op.cit.*, p. 143.

<sup>72</sup> D.Yankelovich. *op.cit.*

Children (before the fifteenth century) were in some respects better off than children in later periods when, under the influence of the modern idea of childhood adults began to deprive children of their freedom, confine them to prison-like schools, and subject them to the severe discipline of schoolmasters.<sup>73</sup>

Francelia Butler, spécialiste en littérature jeunesse et co-auteure de *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, raconte comment, pendant la guerre, les enfants apprenaient à se cacher sous leur pupitre, mains sur la tête, dans l'éventualité d'une attaque nucléaire. Elle ajoute que les enfants des années 80 vivent dans un monde tout aussi menaçant et décrit la vision du monde proposée aux enfants d'aujourd'hui en soulignant qu'elle n'est guère plus réjouissante que celle des enfants des seizième et dix-septième siècle qui voyaient les corps des prisonniers pendus pourrir sur la place publique et les têtes coupées accrochées aux portes des villes.

What do we suggest about our view of human nature when, for fun on saturday mornings, we shut children in an endless loop of cartoons with an obsessively repeated pattern of quarrel-chase-act of violence; or feed them "cops shows" where the good guys endlessly mow down the bad with gunfire, often to cheers and laughter?<sup>74</sup>

Plusieurs auteurs (Winn, Postman, Elkind, Douvan, Egoff) remarquent une érosion des différences entre l'enfance et l'âge adulte depuis le début des années 60. Neil Postman croit que "l'idée d'enfance est en train de disparaître à une vitesse ahurissante"<sup>75</sup>. Marie Winn constate:

l'érosion graduelle mais certaine de ces frontières qui séparaient jadis les deux mondes, des frontières qui permettaient aux adultes

---

<sup>73</sup> J. M. Hawes et N. R. Hiner. "Introduction", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 4.

<sup>74</sup> B. Rosen. "Foxe's Book of Martyrs", F. Butler et R. Rotert, éd. *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, Hamden, Library Professional Publications, 1986, 252 p., p. 228.

<sup>75</sup> N. Postman. *Il n'y a plus d'enfance*, Paris, éditions Insep, 1983, 261 p., p.11.

de traiter les enfants différemment parce qu'ils croyaient que les enfants *sont* différents.<sup>76</sup>

Un sentiment de pudeur était à l'origine de l'isolement de l'enfance et de l'évolution du concept même d'enfance mais l'invention de la télévision empêcherait maintenant les adultes de contrôler l'accès à l'information des enfants. Un enfant de six ans ne peut lire Henry Miller mais il a accès à tous les films et les bulletins de nouvelles du petit écran. "Nous nous retrouvons devant des enfants à qui on donne des réponses à des questions qu'ils n'avaient jamais posées"<sup>77</sup>, écrit Postman. La télévision chasse les enfants des jardins protégés de l'enfance en les confrontant brutalement à la réalité. "No factor has been more forceful in homogenizing experience and eroding the difference between child and adult than television",<sup>78</sup> soutient Elizabeth Douvan. Marie Winn écrit:

Quelque chose s'est produit pour brouiller les frontières autrefois si nettes entre l'enfance et la maturité, pour affaiblir la membrane protectrice qui a autrefois servi à mettre les enfants à l'abri des expériences précoces et de la pénible connaissance du monde de l'adulte.<sup>79</sup>

David Elkind soutient que les enfants sont poussés vers l'âge adulte, forcés à grandir trop vite. C'est l'ère du "*hurried child*"; celui que l'on veut faire grandir le plus rapidement possible, à qui on veut enseigner l'autonomie et l'indépendance dès le berceau. "Unlike the spoiled children who remain children too long, hurried children grow up too fast."<sup>80</sup> Les institutions de l'enfance, des garderies à l'école, encouragent l'enfant à se développer le

---

<sup>76</sup> M. Winn. *op.cit.*, p. 219.

<sup>77</sup> N. Postman. *op.cit.*, p. 157.

<sup>78</sup> E. Douvan. *op.cit.*, p. 609.

<sup>79</sup> M. Winn. *op.cit.*, p. 18.

<sup>80</sup> D. Elkind. *The Hurried Child*, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company, 1982, 210 p., p. xii.

plus rapidement possible. L'initiation à la lecture débute de plus en plus tôt et divers programmes préparent l'enfant aux apprentissages scolaires dès la sortie du berceau. Enfants et adolescents adoptent de plus en plus des attitudes, des comportements et des responsabilités d'adultes remarque Sheila Egoff:

It is of considerable significance that adolescents had been steadily assuming more and more of the attributes, perquisites, and problems of their elders. Like adults, teenagers now had money, cars, and jobs together with drugs, liquor, sex and the assorted difficulties arising therefrom.<sup>81</sup>

Les vêtements des enfants ressemblent de plus en plus à ceux des adultes. Ceux qui s'inquiètent de l'avènement d'un nouveau Moyen Age soulignent que les jeans Levis, les pulls Esprit, et les chaussures Nike sont les mêmes pour enfants et adultes. Ils omettent toutefois de mentionner qu'à cet enfant habillé en adulte correspond un adulte déguisé en enfant. Les femmes portent des pantoufles à tête de lapin et de gros pulls décorés d'ours alors qu'on vend des boxers à motifs d'éléphants pour hommes. Selon Postman, "les adultes américains éprouvent moins le désir d'avoir des enfants que d'être des enfants eux-mêmes."<sup>82</sup>

Des années 60 aux années 80, les enfants ont véritablement changé affirment les enseignants<sup>83</sup>: ils sont plus instruits, plus libres et grandissent plus rapidement. Selon Millicent Lenz, auteur de *Nuclear Age Literature for*

---

<sup>81</sup> S. Egoff. *Thursday's Child. Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 12

<sup>82</sup> N. Postman. *op.cit.*, p. 238.

<sup>83</sup> Résultats d'une enquête de Herbert Zimiles: *The Changing American Child: The Perspective of Educators* (1982) cité dans T. Norton. *The Changing Image of Childhood: a Content Analysis of Caldecott Award Books*, Ph. D. Diss., University of South Carolina, 1987, 183 p., p. 45.

*Youth*<sup>84</sup>, les différentes enquêtes auprès des jeunes nous renvoient l'image d'enfants seuls, désespérés et impuissants. De l'école primaire au collège, la vision du monde de ces enfants est plutôt sombre. Ils ont l'impression que plus rien ne va; leurs aînés ont perdu le contrôle. Ils sentent leur avenir incertain et les adultes autour d'eux incapables d'apporter des solutions positives et durables.

L'entrée massive des femmes sur le marché du travail et l'accroissement phénoménal du nombre de divorces ont diminué l'écran de protection entre l'enfant et le monde. L'enfant du divorce devient souvent l'unique confident d'un parent en détresse explique Marie Winn:

Dans de telles situations, les rôles sont souvent étrangement renversés: les parents deviennent pour un temps des enfants, et l'enfant, dans ses premières rencontres avec le malheur des adultes et sa prise de conscience de leur échec, est obligé de "mûrir".<sup>85</sup>

Projetés rapidement dans un monde complexe, difficile et violent, les enfants vivent, seuls, des pressions énormes et consacrent très tôt leur énergie à simplement survivre.

Through all of these pressures the child senses that it is important for him or her to cope without admitting the confusion and pain that accompany such changes. Like adults, they are made to feel they must be survivors.<sup>86</sup>

A mesure que la présence des parents diminue, à partir des années 60, les media de masse — périodiques, films, disques, livres, télévision — comblent rapidement le vide et proposent une vision du monde qui n'a rien d'innocente. Le *Mad Magazine*, lancé au cours des années 60 à l'intention des

---

<sup>84</sup> M. Lenz. *Nuclear Age Literature for Youth. The Quest for a Life-Affirming Ethic*, Chicago, American Library Association, 1990, 315 p .

<sup>85</sup> M. Winn. *op.cit.*, p. 147.

<sup>86</sup> D. Elkind. *op.cit.*, p. xii.

adolescents, a donné le ton avec ses satires des adultes. Nous verrons qu'en littérature pour la jeunesse la volonté de ne plus taire certaines vérités a favorisé l'émergence d'un nouveau genre appelé le *problem novel*. On y discute ouvertement d'homosexualité et de suicide, de drogue et de prostitution.

La littérature redevient moralisatrice mais d'une manière bien différente. Au lieu d'indiquer un droit chemin aux enfants par l'intermédiaire des personnages, les auteurs décrivent tous les pièges possibles en espérant qu'ainsi avertis, les jeunes sauront les contourner. Certains romans semblent vouloir inoculer au jeune tous les maux de la société moderne dans une démarche immunisante:

La nouvelle génération agit selon la certitude que les enfants doivent être exposés très tôt à l'expérience adulte pour qu'ils puissent survivre dans un monde de plus en plus compliqué et incontrôlable. L'âge de la protection est terminé. Une époque préparatoire est amorcée.<sup>87</sup>

Selon Philippe Ariès la notion d'enfance est liée à celle de secrets, de tabous.

L'une des lois non écrites de notre morale contemporaine, la plus impérieuse et la mieux respectée, exige que les adultes s'abstiennent devant les enfants de toute allusion, surtout plaisante, aux choses sexuelles. Ce sentiment était bien étranger à l'ancienne société.<sup>88</sup>

Or, si cette affirmation semble tenir jusqu'à la fin des années 60, elle ne résiste pas aux années 80. Ainsi, la littérature jeunesse de la fin du siècle, à l'instar de la télévision, brise les tabous et promet de tout dire aux enfants.

Plusieurs statistiques comme la hausse des cas d'abus et de négligence envers les enfants semblent vouloir confirmer l'apparition d'un

---

<sup>87</sup> M. Winn. *op. cit.*, p. 19.

<sup>88</sup> P. Ariès. *op.cit.*, p. 140.

nouveau Moyen Age mais David Elkind remarque avec justesse que nous possédons des connaissances sur la spécificité de l'enfance que la société médiévale n'avait pas. La fin du millénaire est surtout caractérisée par un enfermement de l'enfance et une forme d'abandon masqués par la multiplication des lieux et institutions consacrés à l'enfance. Plus que jamais coupé de l'adulte, l'enfant s'isole davantage, à l'intérieur même de l'enfance, dans ces catégories d'âge de plus en plus étroites et étanches qui structurent les lieux et institutions de l'enfance. Les livres ne s'adressent plus aux enfants mais aux deux à trois ans, aux six à huit ans ou aux douze à quatorze ans. Il existe des bébés-livres spécifiquement conçus pour les tout-petits de 6 à 9 mois et d'autres pour les 12 à 18 mois. En attendant de disparaître, si tel est son sort, l'enfance se referme sur elle-même.

## **5. Conclusion**

Pendant des siècles, l'enfance et l'âge adulte se sont fondus dans un même univers. Les petits de l'homme ne jouissaient pas d'un statut particulier et on ne leur attribuait pas une nature spécifique. L'histoire de l'enfance est celle d'une différenciation progressive qui a mené, dans la première moitié du vingtième siècle, à une véritable obsession. Le sentiment d'enfance est lié à une volonté de protéger, de tenir l'enfance à l'écart de certaines réalités. Dans cette vision du monde, l'adulte décide pour l'enfant et lui sert de guide. L'importance du rôle de l'adulte — l'étendue de ses responsabilités, rôles et devoirs face à l'enfant — a atteint son paroxysme au vingtième siècle, dans l'après-guerre.

La création d'institutions et de lieux spécifiques à l'enfance procède d'une volonté de mieux protéger, guider, éduquer. Toutefois, ces institutions ont participé à une mise à l'écart de l'enfance, plus que jamais reléguée dans

un monde autre, à part. Un certain désenchantement des adultes, marqué d'angoisse et de culpabilité, a contribué, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, à un brouillage des frontières entre l'enfance et l'âge adulte. Ecrasés par le poids des responsabilités, mal assurés de leur compétence, les adultes se sentent de moins en moins confiants, de plus en plus inquiets et renoncent à leur rôle de guide, de mentor.

La levée de l'écran de protection, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, mène à des attitudes et des statuts d'adulte-enfant et d'enfant-adulte. Délesté de son autorité, l'adulte se découvre des préoccupations plus personnelles et l'enfant hérite de responsabilités nouvelles. Encouragés à grandir et à vieillir, à devenir rapidement adultes, les enfants et les adolescents résistent, peu attirés par l'image projetée par leurs aînés. Relégués dans un monde autre, plus que jamais coupés des adultes, ces enfants-adultes sont inondés de produits conçus spécifiquement pour eux. Cette industrie autour de l'enfance et de l'adolescence masque et maquille une situation d'abandon et d'aliénation.

## DEUXIEME PARTIE

### HISTORIQUE DES REPRESENTATIONS

## CHAPITRE 3

### DE LA NAISSANCE AU DIX-HUITIEME SIECLE

#### 1. Des *Good Godly Books* au *Little Pretty Pocket Book* (1650-1750)

Tout comme le sentiment d'enfance auquel elle est si étroitement liée, la littérature jeunesse est née timidement au dix-septième siècle. Avant même que cette littérature constitue un champ autonome clairement délimité et constitué d'oeuvres inédites conçues spécifiquement à l'intention des enfants, l'idée d'une littérature autre, différente, à l'intention des petits de l'homme a d'abord engendré des interdictions — certains ouvrages pour adultes ne devaient plus se trouver entre les mains d'enfants — et des adaptations — d'autres oeuvres méritaient d'être réécrites afin de mieux correspondre aux besoins et aux capacités des enfants.

Au seizième siècle, en Angleterre, les enfants pouvaient avoir accès à La Bible et au *Book of Martyrs* de John Foxe. Dans l'esprit des parents, pendant la Renaissance, les enfants n'étaient pas encore assez différents de l'adulte pour mériter de recevoir des enseignements différents — plus courts, plus simples, plus près de leur réalité — ou d'être tenus à l'écart d'imageries violentes. Les scènes de crucifixion et de martyrs n'étaient donc pas épargnées aux enfants. Les premières versions de la Bible adaptées aux enfants ne paraîtront qu'au dix-septième siècle.

Le puritanisme en Angleterre a profondément marqué la naissance de la littérature jeunesse. Hantés par l'idée d'enfer et de péché, les puritains furent les premiers à prôner une certaine distinction enfants/adultes pour mieux enseigner la

foi aux plus jeunes et les prévenir contre la damnation. Les premiers livres destinés aux enfants servent donc à transmettre l'idéologie puritaine. Criblés de châtiments, ils proposent aux enfants une vision sombre, contraignante et souvent même effrayante, de la vie sur terre. Deux ouvrages, *Milk for the Babes* de John Cotton, paru en 1646 et *A Token for Children* de James Janeway publié en 1671 et sous-titré *An Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives and Joyful Deaths of Several Young Children* illustrent bien la vision puritaine. Dans un épisode de ce livre, les enfants apprennent que Dieu peut infliger la mort et la damnation éternelle aux petits menteurs. Dans l'introduction de son oeuvre, James Janeway exhorte les parents et autres éducateurs à ne jamais faiblir dans leur lutte contre le Démon pour aider les enfants à se défaire de leur misérable condition: "O pray, pray, pray, and live holily before them, and take some Time daily to speak a little to your Children one by one, about their miserable Condition by Nature."<sup>1</sup> Plus de la moitié des ouvrages pour enfants publiés entre 1721 et 1795 accordent beaucoup d'importance au thème du salut de l'âme.<sup>2</sup>

Les puritains n'ont pas seulement découvert l'enfance et, d'une certaine façon, inventé la littérature jeunesse; ils ont aussi imposé un genre: le réalisme. Ce réalisme plutôt dramatique est mis entièrement au service d'un projet d'édification morale. Il faut convaincre à tout prix, marquer de façon non équivoque les enfants. Obsédés par la mort, les puritains décrivent avec force détails de longues scènes d'agonie. Cette littérature souvent morbide a pour fonction de rappeler aux enfants le plus grand danger qui les guette: mourir en état de péché. L'importance de ces scènes serait d'ailleurs une des caractéristiques marquantes de la littérature puritaine selon Sheila Egoff<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> extrait d'un passage de l'introduction de *A Token for Children* cité dans: M. Lystad. *From Dr Mather to Dr Seuss. 200 Years of American Books for Children*, Boston, Schenkman, 1980, 264 p., p. 32.

<sup>2</sup> M. Lystad. *op.cit.*, p. 31.

<sup>3</sup> S. Egoff. *Thursday's Child. Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 31.

A partir du dix-septième siècle, on commence à adapter la Bible à l'intention des enfants et dans de nombreux foyers, en Angleterre et aux Etats-Unis surtout, l'Ancien et le Nouveau Testament sont les seules histoires dignes d'être racontées aux enfants. La structure narrative d'une longue tradition de livres pour enfants est issue du modèle biblique: récits de damnation ou de salut nourris de visions apocalyptiques. Quelle que soit la persistance réelle de ce modèle, il gouverne clairement les *Good Godly Books* et autres ouvrages profondément puritains, édifiants et terrifiants, servis aux enfants dans l'Angleterre du dix-septième siècle et mettant en scène de jeunes héros luttant contre le démon et ses tentations.

En marge de cette littérature bien peu ludique, les enfants pouvaient quand même lire ou se faire raconter des fables et des légendes. A la fin du quinzième siècle, William Caxton imprimait les premières versions des fables d'Esopé et jusqu'au dix-neuvième siècle, la littérature de colportage offre au peuple, enfants et adultes confondus, des récits épiques et féériques, divertissants et optimistes. Aux *Good Godly Books* qui leur sont destinés, les enfants préfèrent la littérature de colportage, les *chapbooks*, qu'ils lisent en cachette dans les *nurseries*. De même, en France, le catalogue de la Bibliothèque Bleue publié en 1655 propose des récits dignes d'intéresser petits et grands: Les conquêtes de Charlemagne, Grisélidis, Les exploits de Roland...

La fin du dix-septième siècle est marquée par la parution d'une première adaptation des fables d'Esopé à l'intention des enfants et par la publication des contes de Perrault. Dans "Enfance et littérature au XVIIe siècle", Andrée Mansau retrace l'évolution du sentiment d'enfance dans les diverses versions des fables d'Esopé. Comme bien des adultes de son siècle, La Fontaine méprisait les tout-petits mais d'autres fabulistes ont mieux tenu compte du monde intime de l'enfance. Du dix-septième au dix-neuvième siècle, les fabulistes réduisent l'importance des moralités jusqu'à ce que "la part de la narration, dans la fable

ésopique, se développe largement aux dépens de l'édification, et au bénéfice des petits lecteurs."<sup>4</sup>

Le dix-septième siècle s'intéresse aux enfants dans le but de leur apprendre la vérité. Dans ce contexte, les éducateurs approuvent les fables qui enseignent à l'enfant à gagner difficilement sa place dans la société mais ils se méfient des contes où les plus faibles et les plus démunis s'en tirent trop facilement, à grands coups de magie. Ces contes traditionnels s'adressent d'ailleurs depuis toujours aux adultes. Dans la France de Perrault, à la fin du dix-septième siècle, c'est dans les salons de l'aristocratie que les contes de fées font fureur pendant un temps avant d'être relégués aux enfants. Le dix-huitième siècle dénigrera le merveilleux qui ne sera réhabilité qu'au siècle suivant.

Comme tous les grands classiques de la littérature jeunesse, les contes de Charles Perrault sont profondément subversifs<sup>5</sup> non seulement parce qu'ils font place au merveilleux mais peut-être surtout parce qu'ils sont complices de l'enfance. Dans un monde où les parents abandonnent leurs petits aux loups et aux ogres, non seulement le Petit Poucet triomphe-t-il mais son ingéniosité lui est d'un plus grand secours que la magie des bottes de sept lieues. Ce parti-pris de Perrault pour l'enfance apparaît clairement dès la présentation d'un personnage comme le Petit Poucet. On le sait petit — "quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce"<sup>6</sup>— et incompris. Poucet est le cadet de la famille, le plus

---

<sup>4</sup> A. Mansau. "Enfance et littérature au XVIIe siècle", *Littératures classiques*, numéro 14, janvier 1991, Paris, éditions Klincksieck, 1991, 250 p., p. 116.

<sup>5</sup> Dans *Ne le dites pas aux grands* (Paris, éditions Rivages, 1990, 251 p.) Alison Lurie explique comment les classiques de l'enfance, ces textes que des générations d'enfants ont spontanément adoptés, encouragés ou non par leurs parents et éducateurs, pouvaient tenir, sous leur déguisement souvent anodin, un discours profondément subversif. Lurie s'attarde exclusivement au corpus anglo-saxon mais sa thèse est facilement applicable à tous les grands classiques de l'enfance, de *Pinocchio* à *Fifi Brindassier*, en passant par *Les aventures de Tom Sawyer* et *Les malheurs de Sophie*. A bien des égards, les auteurs de ces grands classiques, appartenaient clairement à leur époque — c'est ce qui leur a servi de passeport pour rejoindre les enfants sans trop effrayer leurs parents — mais ils s'en démarquaient aussi de façon audacieuse, pourfendant des idées reçues et dessinant un portrait souvent guère flatteur de l'autorité en place.

<sup>6</sup> C. Perrault. *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, 1988, 189 p., p. 101.

jeune, le plus "enfant" donc. "Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours le tort. Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères"<sup>7</sup>, dit le conte. Charles Perrault ne se contente pas de faire l'éloge de l'enfance. Dans *Le Petit Poucet* comme dans *Cendrillon* ou *Peau d'Ane*, il trace un portrait peu flatteur des adultes. Ces derniers, et plus précisément les parents, sont irresponsables, égoïstes et méchants jusqu'à la cruauté parfois. En ce sens, les représentations de l'enfance et de l'âge adulte dans les contes de Perrault s'apparentent plus aux portraits tracés dans la littérature jeunesse de la fin du vingtième siècle qu'à ceux du dix-septième siècle.

Les *Contes en vers* parus en 1695, premier recueil de Perrault, sont moins clairement accessibles aux enfants que les huit contes en prose du recueil de *Ma mère l'Oye* paru en 1697 mais déjà, dans la préface de la quatrième édition des *Contes en vers* en 1695, Perrault suggérait aux adultes:

lorsque [les] enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tout agrément, de leur faire aimer et si cela se peut dire, de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge.<sup>8</sup>

Comme le démontre Marc Soriano, les contes de Perrault, en vers comme en prose, appartiennent bel et bien à la littérature enfantine mais à une époque où cette littérature en est à ses premiers balbutiements. Les publics-cibles sont moins clairement définis et l'on tend à réunir public enfantin et public populaire. Traditionnellement, les contes s'adressaient aux adultes mais Perrault, sans doute avec l'aide de son fils<sup>9</sup>, tente de les mettre à la portée des enfants. L'importance de ces contes dans l'évolution de la littérature enfantine est telle qu'un demi-siècle plus tard, en Angleterre, John Newbery, le premier éditeur pour enfants reprend

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> cité dans M. Soriano. *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p., p. 398.

<sup>9</sup> pour une discussion sur la paternité des *Contes de ma mère l'Oye*, voir M. Soriano. *op. cit.*, p. 403-404.

l'expression de Perrault et présente sous le titre *Mother Goose* un recueil de *nursery rhymes* qui fera histoire.

Bien qu'audacieux dans ses représentations de l'enfance, Perrault appartient bien à son époque. Il considère que la littérature destinée aux enfants doit être édifiante — c'est même là son caractère essentiel — ce qui explique les moralités à la fin de chacun de ses contes en prose. Les contes de Perrault sont aussi cruels, l'idée de protéger les enfants de certaines vérités trop dures n'étant pas encore très répandue en cette fin du dix-septième siècle. Pour s'en convaincre, il suffit de relire ce passage de *La Barbe-bleue*, où l'épouse trop curieuse découvre en poussant la porte du cabinet interdit "que le plancher était tout couvert de sang caillé, dans lequel se miraient les corps de plusieurs femmes mortes, et attachées le long des murs"<sup>10</sup>.

Née d'un souci d'édification morale, la littérature jeunesse s'installe aussi, dès ses débuts, dans une tradition pédagogique. En 1657, Comenius produit un premier imagier à l'intention des enfants, l'*Orbis Pictus*. Claude-Anne Parmegiani<sup>11</sup> souligne l'importance de cette oeuvre dans le cadre d'une approche propédeutique de l'image. L'*Orbis Pictus* reconnaît la valeur pédagogique de l'image et établit l'importance de trouver un langage propre à l'enfance pour lui transmettre ces enseignements. A côté des petites bibles et des récits édifiants, le dix-septième siècle propose des abécédaires, des chiffriers et des imagiers aux enfants. Il faudra toutefois attendre l'arrivée de John Newbery, au milieu du dix-huitième siècle, avant de pouvoir offrir aux enfants une première collection de littérature de fiction aussi divertissante qu'édifiante ou instructive.

Fénelon, précepteur du duc de Bourgogne, le petit-fils de Louis XIV, a rédigé pour son illustre élève des fables et des contes ainsi qu'un roman mythologique, *Les Aventures de Télémaque*, paru en 1699. Fénelon fait preuve d'une bonne

<sup>10</sup> C. Perrault. *op.cit.*, p. 50-51.

<sup>11</sup> C.-A. Parmegiani. *Les petits français illustrés 1860-1940*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1989, 304 p., p. 21.

intelligence de l'enfance en adoptant la moralisation indirecte pour enseigner au duc de Bourgogne à dominer son caractère intempestif et à mieux tirer parti de ses talents. C'est un souci d'efficacité, un désir sincère de guider son élève dans le droit sentier qui amène Fénelon à écrire un des premiers ouvrages destinés à la jeunesse. L'oeuvre de Fénelon annonce le ton de la littérature jeunesse du dix-huitième siècle. Marc Soriano écrit:

C'est une morale "obsédante" (le terme est de Fénelon lui-même); présence constante, conseils toujours variés pour la forme, mais identiques quant au fond, s'insinuant peu à peu et gagnant le coeur. [...] Chaque récit oppose les faux biens, pouvoir, plaisir, luxe, aux biens véritables qui correspondent aux besoins fondamentaux de l'homme. Le bonheur est dans une vie simple et pure, semblable à celle que mènent des êtres proches de la nature.<sup>12</sup>

Dans les dix-huit livres des *Aventures de Télémaque*, le jeune héros de Fénelon grandit dans l'ombre bienveillante d'un mentor. Pour Fénelon, l'enfant tend vers l'âge adulte, aidé dans son entreprise par un aîné:

[L]a fiction reconstruit en somme la "situation pédagogique" qui est celle de l'enfance et la développe dans un sens positif: la confiance et l'entraide qui permettent aux jeunes de devenir adultes aux moindres frais.<sup>13</sup>

Bien que profondément moralisatrice, l'oeuvre de Fénelon est sans doute plus imaginative et complice de l'enfance que bien des récits du dix-huitième siècle.

*Télémaque* sera abondamment diffusé après la mort de Fénelon: 150 éditions et 80 traductions jusqu'en 1830. Marc Soriano souligne le caractère avant-gardiste de l'oeuvre de Fénelon: éducation active, volonté d'intéresser l'enfant, apprentissage de la vie à travers les voyages et les aventures, notion de couple pédagogique formé par d'un enfant et d'un adulte.

C'est à Londres, en 1745, que John Newbery, premier éditeur spécialisé en littérature jeunesse ouvre les portes de sa librairie-maison d'édition à l'enseigne

<sup>12</sup> M. Soriano. *op.cit.*, p. 249.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 252.

de la Bible et du Soleil, ou si l'on veut, de l'édification et de la récréation. La grande audace de Newbery consiste à vouloir plaire aux enfants. Le premier ouvrage qu'il publie, *A Little Pretty Pocket Book*, se distingue clairement des longues et ennuyeuses leçons de morale du siècle précédent. Les héritiers de Newbery ne manifesteront pas tous une égale complicité avec l'enfance: l'histoire de la littérature jeunesse est ponctuée de grands progrès mais aussi de reculs. Toutefois, l'oeuvre de cet éditeur a permis d'établir l'importance, voire même la nécessité, d'une littérature enfantine soucieuse de prendre en charge les désirs, les fantasmes, les rêves, les besoins et les réalités des enfants auxquels elle s'adresse. Après Newbery, comme l'explique Cornelia Meigs dans *A Critical History of Children's Literature*<sup>14</sup>, la littérature enfantine ne pouvait plus sombrer dans le "no man's land" où on l'avait tenu pendant trois siècles.

John Newbery avait lu les écrits de Locke et étudié les goûts des enfants. Il s'était intéressé à la littérature de colportage, aux *chapbooks* dont les enfants étaient si friands. Complice des enfants mais aussi bon commerçant, l'éditeur-auteur voulait non seulement séduire les jeunes mais aussi leurs parents, ses véritables clients. Aux premiers, il offrait des lettres signées Jack le tueur de géant alors qu'aux seconds, il dispensait des conseils sur l'éducation des enfants dans la tradition des propos de John Locke. Newbery proposait des leçons de morale mais bien enrobées ou encore présentées comme une prime accompagnant le divertissement. Les enseignements moraux à l'enseigne de la Bible et du Soleil sont de gentilles leçons où le vocabulaire d'enfer et de péché est remplacé par celui de l'obéissance et de la gentillesse. Les sages héros comme Billy Learnwell sont récompensés alors que les petites étourdies comme Lydia Indolent qui mentent et rêvassent au lieu de travailler ne réalisent jamais leurs rêves.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> C. Meigs. et al. *A Critical History of Children's Literature*, New York, Mac Millan, (1953) 1969, 708 p., p. 61.

<sup>15</sup> Ces personnages sont mis en scène dans *The Wisdom of Croop the Conjuror*, une publication de Newbery commentée par C. Meigs. *op.cit.*, p. 59.

Newbery publie de nombreuses adaptations — des fables d'Esopé, de *Robinson Crusoe*, des *Voyages de Gulliver*.. — mais aussi des oeuvres originales dont le célèbre *Goody Two-Shoes*, (*Margot les Deux Souliers*), paru en 1765, le premier ouvrage de fiction écrit spécifiquement pour les enfants, selon plusieurs critiques anglo-saxons. Margery Meanwell, une petite fille si pauvre qu'elle n'avait jamais eu deux souliers à la fois pour se chauffer, découvre au fil de l'histoire que de bonnes chaussures solides valent mieux que de fins souliers élégants. A une époque où parents et pédagogues se méfient de toute fiction pouvant distraire les enfants alors même qu'ils ont tant à apprendre, le simple fait d'inventer une histoire, aussi moralisatrice soit-elle, était une entreprise novatrice traduisant un désir d'amuser les enfants.

## 2. Le héros à modeler (1750-1800)

Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et jusque dans la première moitié du dix-neuvième siècle, la littérature jeunesse est peuplée de petits héros exemplaires et sans épaisseur évoluant dans de gentilles histoires moralisatrices. L'enfant étant perçu comme une pâte que l'adulte doit modeler les petits héros servent de prétextes à des leçons d'éducation et d'instruction. Peu développés d'un point de vue psychologique, ces personnages semblent nés pour obéir. Soumis à l'autorité comme à la présence constante d'adultes, ils se défendent bien de bouleverser l'ordre établi.

Les enfants ne sont pas considérés comme les forces dynamiques de l'avenir, mais comme les dépositaires de valeurs morales adaptées à leur rang et les héritiers des biens matériels de leurs aînés.<sup>16</sup>

Dans un univers fortement manichéen les jeunes héros vertueux sont louangés alors que les petits méchants apprennent par l'expérience — fournie par la trame

---

<sup>16</sup> G. Ottevaere-van Praag. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 493 p., p. 83.

narrative — qu'il vaut mieux être gentils. De nombreux récits reposent sur une opposition fondamentale entre deux personnages ou types de personnages représentant les comportements à imiter et à éviter.

Dans son histoire de la littérature pour la jeunesse en Europe occidentale, Ganna Ottevaere-Van Praag juge sévèrement — comme la plupart des historiens de la littérature jeunesse d'ailleurs— le conformisme social qui a engendré des décennies de petits héros trop souvent insipides.

A travers ce personnage exemplaire et conventionnel, construit le plus souvent de toutes pièces, incapable [...] d'évoluer dans la mesure où il détermine lui-même l'action et les événements, l'écrivain pour la jeunesse indifférent aux questions que l'enfant se pose sur lui-même et sur les autres a imposé au lecteur une philosophie toute faite de la vie.<sup>17</sup>

Cette position de repli sur les valeurs en place a contribué à maintenir une barrière entre l'enfance et l'âge adulte. Pour qu'une véritable complicité s'établisse entre l'auteur adulte et l'enfant lecteur, il faudra attendre que la littérature jeunesse néglige un peu ses visées moralisatrices et utilitaristes pour se laisser porter par un vent de fantaisie, de folie et d'audaces. Or, pendant près d'un siècle après la parution des premiers ouvrages chez Newbery, la littérature pour la jeunesse restera bien plus à l'écoute des représentants de l'ordre établi que des enfants.

À l'aube du dix-neuvième siècle, les livres destinés aux enfants obéissent aux mêmes impératifs et proposent des représentations de l'enfance fort semblables des deux côtés de la Manche. De Thomas Day à Arnaud Berquin en passant par Sarah Trimmer et Maria Edgeworth, les représentations de l'enfance sont coulées dans un même moule. A ces jeunes personnages exemplaires conçus à leur intention, les enfants préfèrent les grands héros de la littérature pour adultes: Robinson, Gulliver et plus tard, aux Etats-Unis cette fois, le Dernier des Mohicans.

---

<sup>17</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op.cit.*, p. 418.

En 1782, Arnaud Berquin lance *L'Ami des Enfants* un périodique mensuel. Après lui, le terme "berquinade" servira à désigner une littérature résolument vertueuse baignant dans les bons sentiments et souvent larmoyante. Marc Soriano résume ainsi deux des premiers récits offerts dans *L'Ami des Enfants*:

**La Neige:** une petite fille au grand coeur recueille et protège les oiseaux pendant l'hiver et l'été venu, leur rend la liberté. Des enfants du peuple au coeur dur ou mal élevés se moquent d'elle ; **Armand:** une famille misérable; un enfant au grand coeur qui sait vaincre sa faim pour apaiser celle des siens. Attendrissement du charitable médecin. Il va prodiguer des victuailles aux uns et aux autres.<sup>18</sup>

Les jeunes personnages de ces historiettes sont trop occupés par leur fonction d'exemplarité pour être bien caractérisés. Dans son *Histoire de la littérature enfantine en France*, François Caradec écrit sur Berquin:

La sensiblerie et l'attendrissement, les torrents de larmes et la morale de mirliton font de ses "berquinades" les livres les plus éloignés de la réalité: il y a plus de réalisme dans un conte de fées que dans l'imagerie des "scènes familiales" de cet écrivain aux couleurs sans danger. Quant à la morale, elle est celle de son temps: tout est prétexte à enseigner les "vertus".<sup>19</sup>

Berquin n'a jamais été louangé pour son grand talent mais derrière la mièvrerie agaçante de son oeuvre se dissimulait une volonté réelle de divertir les enfants, perçus comme de petites âmes sensibles. Le ton des berquinades est amical. L'auteur aime bien les enfants mais il considère que ces derniers ont le devoir d'être obéissants, charitables, polis, calmes, discrets et jamais frivoles ce qui n'est pas une mince charge.

Madame de Genlis a obtenu un certain succès en France avec des romans comme *Adèle et Théodore* et *Les Veillées du Château* parus en 1782 et 1784. Elle ne se contente pas, comme Berquin, de boudier le merveilleux: elle s'engage dans une guerre à finir contre les contes de fées. Pas question pour les enfants de

---

<sup>18</sup> M. Soriano. *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup> F. Caradec. *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271 p., p. 106.

s'évader dans des ailleurs merveilleux; ils ont trop à faire ici-bas pour ne pas garder sagement les pieds sur terre. A l'heure où tout est prétexte à enseignement, Mme de Genlis propose un merveilleux de remplacement fondé sur l'histoire naturelle. Dans ses *Mémoires* elle écrit:

On me doit encore l'abolition totale des Contes de Fées, lecture autorisée jadis dans l'éducation de l'enfance et de la première jeunesse [...] le véritable merveilleux puisé dans les oeuvres du Créateur surpasse infiniment tout ce qu'une imagination déréglée peut inventer en ce genre.<sup>20</sup>

L'oeuvre de Mme de Genlis comme celle de Berquin a retenu l'attention des historiens de la littérature pour la jeunesse parce qu'elles témoignent d'une volonté de rejoindre l'enfant lecteur. L'enfant étant différent, on se préoccupe de lui offrir des livres appropriés à ses goûts et façons de penser. Le résultat est décevant, les méthodes maladroites, mais une volonté nouvelle gouverne ces écrits. Les enfants sont encore, avant tout, de petits êtres à morigerer mais on se soucie aussi de les amuser.

En écrivant *The History of Sandford and Merton*, paru en 1783, Thomas Day s'inspire directement des thèses de Rousseau telles qu'exprimées dans *l'Emile*. Pour Rousseau, un seul livre, *Robinson Crusoe*, mérite d'être lu par les enfants. A son avis, les jeunes devraient pouvoir découvrir le monde à la manière directe de Robinson sur son île. Day reprend les grands thèmes chers à Rousseau — la pureté de l'enfance, l'importance de la nature, la liberté d'expression et l'apprentissage direct — dans *Sandford et Merton* mais en introduisant une valeur supplémentaire: l'importance de la lecture à titre d'enseignement moral. Le livre introduit deux héros, Thomas Merton et Harry Sandford. Merton, issu de la petite noblesse, est paresseux alors que Sandford, fils de fermier, est travaillant. Merton découvrira, bien sûr, l'importance de l'ardeur au travail et, à la fin récit, il chérira les mêmes valeurs que le bon Sandford.

---

<sup>20</sup> M. Soriano. *op.cit.*, p. 285.

Paru en 1786, *The History of the Robins*, de Sarah Trimmer, représente bien la littérature typique d'admonition servie aux enfants, en Angleterre, à la fin du siècle. L'enfant idéal, selon Trimmer, ressemble au personnage de la petite Pecky dans *The History of the Robins*. Pecky est sensible, obéissante, reconnaissante et parfaitement soumise à ses parents. Les personnages repoussoirs — représentant non pas ce que les petits lecteurs devraient aspirer à devenir mais ce qu'ils devraient craindre plus que tout — sont étourdis, insoucians et imprudents. L'idée même de frivolité est tellement condamnée à l'époque qu'on ne peut guère s'étonner de l'absence de merveilleux et de fantaisie dans la littérature pour la jeunesse.

Malgré d'importantes affinités morales, l'oeuvre d'un auteur comme Maria Edgeworth est beaucoup plus sévère, plus marquée par la pensée puritaine que celles d'un Berquin ou de Mme de Genlis. Chez Edgeworth, la mauvaise conduite des jeunes héros mène encore à la mort et l'auteur rappelle aux enfants que Dieu lui-même veille à distribuer ces terribles punitions. Dans *Pleasant Tales, to improve the mind and correct the morals of youth*, publié en 1801, Patty la sage connaît le bonheur et sa cousine arrogante la déchéance. Le livre se termine sur cette phrase:

Patty lived long and happily, a striking example to the world, that HONESTY, FILIAL DUTY, and RELIGION, are well-pleasing in the sight of the Almighty who is the punisher of VICE, and the liberal rewarder of VIRTUE.<sup>21</sup>

### 3. Le siècle de l'ange blond

#### 3.1 Grands axes d'évolution au dix-neuvième siècle

Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, de nombreux écrivains reproduisent l'univers manichéen des récits du siècle précédent où les petits personnages étaient esclaves de moralités obsédantes mais par la suite, dans la

---

<sup>21</sup> S. Egoff, et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature*, Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p., p. 409.

deuxième moitié du siècle, de nombreux chefs-d'oeuvre participent à un véritable âge d'or et proposent une façon neuve de représenter l'enfance.

Un certain adoucissement dans le ton, un recours à l'exemplarité plus qu'aux menaces, caractérisent malgré tout la littérature pour la jeunesse du début du dix-neuvième siècle. L'enfant n'est pas encore un symbole de pureté mais il n'est pas non plus affublé de tous les péchés. De Locke et Rousseau, les écrivains pour la jeunesse ont retenu l'importance d'illustrer plutôt que prêcher. Les récits destinés aux enfants sont construits de façon telle qu'ils découvriront, par le biais de la trame narrative et des personnages, l'importance d'adhérer aux valeurs transmises par leurs parents. Les relations parents-enfants sont plus chaleureuses et les petits personnages n'ont plus à craindre des châtiments aussi sévères.

Dans *Little Mary*, publié aux Etats-Unis en 1831, un père demande à sa fille de cinq ans si sa mère la frappe lorsqu'elle lui désobéit. La petite fille répond que pour la punir, sa mère ne lui parle plus, ne lui raconte plus d'histoires et ne l'embrasse plus, ce qui la rend bien triste et repentante.<sup>22</sup> On retrouve plusieurs scènes de punitions corporelles dans l'oeuvre de la comtesse de Ségur mais, comme le remarque François Bluche<sup>23</sup>, les fouettards proviennent de pays étrangers, principalement de Russie, et Mme de Ségur, exprime clairement sa position en les punissant sévèrement. Mina, la bonne trop sévère de *François le bossu*, trouve la monnaie de sa pièce en étant elle-même battue à coups de verge avec une violence telle qu'elle doit passer un mois à l'hôpital. Au pays des petites filles modèles les bons éducateurs sont fermes mais doux et justes.

De façon générale, le dix-neuvième siècle fait l'éloge de la famille. De nombreux récits mettent en scène des petits héros orphelins, perdus ou abandonnés et projetés dans un milieu hostile. Les vilains de ces histoires peuvent

---

<sup>22</sup> Cité dans A. Scott MacLeod. "Child and conscience", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 14, no 2, summer 1989, p. 75-80, p. 77.

<sup>23</sup> F. Bluche. *Le petit monde de la comtesse de Ségur*, Paris, Hachette, 1988, 178 p., p. 61.

être parents adoptifs, gardiens ou belles-mères, rarement des parents naturels. Les parents coupables sont rares, comme l'explique Marie-Thérèse Latzarus, car par définition "le père et la mère, investis d'une autorité sacrée, animés d'un amour sans défaillance, ne peuvent être pour leurs enfants qu'une Providence visible"<sup>24</sup>. A la fin du récit, le héros retrouve ses parents biologiques qui sont riches, bons et aimants. Rémi, l'enfant errant de *Sans famille*, vit misérablement — il devra même travailler dans une mine pour survivre — avant de renouer avec sa vraie mère, une riche Anglaise. L'ultime quête, le plus grand bonheur, consiste donc à vivre au sein d'une famille et le malheur des petits orphelins sert de repoussoir à cette félicité<sup>25</sup>. Les familles du dix-neuvième siècle ne sont donc pas sources de conflits; ceux-ci viennent d'ailleurs.

Les écrivains pour la jeunesse du dix-neuvième siècle ne méprisent pas l'enfance; ils ne l'ignorent pas non plus. Ils ont compris que pour transmettre leur vision bien adulte du monde, ils doivent observer et écouter leurs jeunes lecteurs. Plaire aux enfants est devenu essentiel si l'on veut être efficace, c'est-à-dire informer, rendre plus sage, révéler de grandes vérités, encourager la vertu, développer l'amour de l'humanité et instaurer la peur de Dieu. Dans sa préface à la première édition du *Critical History of Children's Literature*, Henry Steel Commanger<sup>26</sup> situe au dix-neuvième siècle les véritables débuts de la littérature enfantine, caractérisée par une volonté d'adaptation à certaines caractéristiques de l'enfant, un désir véritable de le rejoindre dans ses goûts. La littérature enfantine de

---

<sup>24</sup> M.-T. Latzarus. *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Les presses universitaires de France, 1923, 310 p., p. 244.

<sup>25</sup> La littérature jeunesse québécoise reprendra ce même motif au début du vingtième siècle. Née tardivement, cette littérature évoluera très rapidement mais à ses débuts elle accuse un certain retard autant dans le choix des thématiques que dans le ton. Julie Leclerc constate que la quête d'une famille est l'objet central de la plupart des récits au début du siècle. Les petits orphelins en quête de foyer servent à souligner l'importance de la famille: J. Leclerc. *Les personnages-enfants dans la littérature enfantine du Québec: perception, projection, lecture*, Mémoire de maîtrise, Kingston, Université Queens, 1985, 117 p., p. 80-81.

<sup>26</sup> H. Steel Commanger. "Introduction to the First Edition", C. Meigs et al. *A Critical History of Children's Literature*, New York, Mac Millan publications, 1969, 708 p., p. xii.

l'ère victorienne contraste ainsi avec la littérature imposée aux enfants plus qu'adressée à eux au siècle précédent.

Jusqu'en 1850, les représentations de l'enfance sont assez sommaires, la psychologie des personnages peu poussée. Isabelle Jan écrit:

Les héros de la littérature enfantine du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe nous apparaissent comme des figures statiques. Ils ne grandissent pas, ne vieillissent pas, ne se modifient pas, ne souffrent pas. Ils restent confinés dans un rôle, sans volonté pour agir, sans sensibilité pour ressentir, mus par des forces qu'ils ne contrôlent pas [...] Ce qui compte ce sont les péripéties de l'histoire, le déroulement de l'aventure et ses implications morales ou poétiques. Quand aux héros, il leur manque même la condition première de l'existence: une identité.<sup>27</sup>

Les jeunes personnages du dix-neuvième siècle peuvent connaître l'adversité. Toutefois, la plupart des récits pour la jeunesse sont plutôt optimistes, non seulement parce que le dénouement est heureux mais parce que les héros possèdent une certaine force intérieure et peuvent s'accrocher à des certitudes réconfortantes. Heidi, l'héroïne de Johanna Spyri se sent bien triste loin de ses montagnes et de son grand-père bougon mais elle n'est pas complètement anéantie à la manière de certains jeunes héros de la fin du vingtième siècle.

L'enfant idéal de l'ère victorienne *veut* être bon: il intériorise des valeurs, écoute sa conscience. Les personnages de la comtesse de Ségur illustrent bien cette nouvelle conception de l'enfance.

Sophie de Réan fut à deux doigts de la perdition. Elle se transforme, grâce à Mme de Fleurville, mais aussi éclairée par sa propre réflexion. Et Jules de Trénilly, persécuteur du pauvre Blaise, doit-il sa conversion aux seules mérites de son ami? Non, il se vainc soi-même, il s'efforce de donner un style personnel à sa vie nouvelle. Quand il imagine de rompre avec le passé en s'humiliant publiquement, nul n'a dicté sa conduite. Il va lui-même jusqu'au bout de l'entreprise qui purifie.<sup>28</sup>

Les écrivains tracent de l'enfant un portrait beaucoup plus sympathique qu'au siècle précédent. Il n'est pas toujours parfait, il peut parfois même être espiègle et

<sup>27</sup> I. Jan. *La littérature enfantine*, Paris, éditions Ouvrières, 1977, 191 p., p. 108-109.

<sup>28</sup> F. Bluche. *op. cit.*, p. 45.

turbulent car on s'amuse déjà un peu de ces caractéristiques proprement enfantines. Le message livré aux enfants est fondamentalement rassurant car les bons sont toujours récompensés. L'enfant qui partage son bien avec plus pauvre que lui, dans les livres du moins, reçoit miraculeusement des cadeaux d'un mystérieux bienfaiteur peu après. La morale est claire et elle traduit une vision du monde fondamentalement optimiste. Grandir est simple: il suffit d'être bon et tout ira bien. Alors qu'au dix-huitième siècle l'éducation des enfants était représentée comme une lutte périlleuse contre des forces obscures, les écrivains pour la jeunesse du dix-neuvième siècle ont plus confiance dans la nature des enfants. Les bons éducateurs, comme les bons écrivains pour la jeunesse sont tenus d'encourager les qualités naturelles des enfants tout en les aidant à corriger leurs défauts.

Le romantisme inventera l'enfant adorable. En plus d'être angélique, il est idéalement beau comme *Le petit lord Fauntleroy* de Frances Hodgson Burnett.<sup>29</sup> Ottevaere-van Praag décrit en ces termes l'enfant idéal tel que défini dans ce roman.

Il est blond et bouclé, il a de grands yeux bleus au regard innocent. Moralement il est soumis (les victoriens attachent une énorme importance à la soumission de l'enfant); il fait preuve d'une parfaite obéissance filiale, il est généreux jusqu'au sacrifice héroïque de sa personne. Le modèle offert aux enfants est celui d'un messie chargé de lourdes responsabilités et destiné à faire le salut de l'adulte.<sup>30</sup>

Sous l'influence de Dickens et Hugo, les jeunes personnages de la littérature pour enfants traduiront de plus en plus l'image d'innocence. L'entreprise de canonisation atteindra des formes extrêmes dans une autre oeuvre de Frances

---

<sup>29</sup> Bernard Macaigne ("From *Tom Sawyer* to *Penrod*: The Child in American Popular Literature, 1870-1910", *Revue française d'études américaines*, no 17, mai 1983, p. 319-331, p. 324) raconte qu'après la parution du *Petit lord Fauntleroy* en 1886, les mères se sont mises à rêver d'un petit garçon à l'image du beau Cédric et de nombreux enfants ont dû, bien malgré eux, porter un costume de velours orné de dentelle.

<sup>30</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op.cit.*, p. 235.

Edgson Burnett, *La petite princesse*, paru à la fin du siècle. Tolérée puis adulée, l'enfance sera finalement glorifiée à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle.

Ce culte de l'enfance amènera les écrivains à mieux examiner ces petits êtres si différents et à explorer une nouvelle richesse: la psychologie de l'enfant. Les portraits de l'enfance sont bien peu réalistes, l'enfant héros est trop mythifié pour être vrai, mais il a des sentiments, il vit des émotions, ce qui était nié aux héros fantoches du dix-huitième siècle. On s'intéresse suffisamment à l'enfant pour raconter de petites tranches de son quotidien, décrire ses joies et ses peines. De là les nombreuses chroniques de moeurs enfantines, en France et en Angleterre, avec des écrivains comme Zénaïde Fleuriot, la comtesse de Ségur et Charlotte Yonge qui nous révèlent une foule de détails sur la vie des enfants de leur siècle.

Même si Charles Dickens n'a pas créé le personnage d'Oliver Twist en 1837 à l'intention d'un public enfantin, son jeune héros apparaît comme un des premiers portraits d'enfant présentant une certaine épaisseur psychologique. Dickens amorce aussi une longue tradition d'enfants victimes, exploités par la société. Le thème sera repris par Victor Hugo mais aussi par Hector Malot dont le *Sans Famille* a été écrit expressément pour les enfants. On sait que le sort des enfants, dans les usines et les filatures entre autres, n'était guère enviable à l'époque mais les écrivains en profitent pour ériger un véritable mythe de l'enfance sanctifiée. Les petits martyrs font figure de rédempteurs d'une société corrompue confortant ainsi la mauvaise conscience d'adultes nostalgiques d'un paradis perdu. Ottevaere-van Praag résume ainsi la vision romantique de l'enfance à la fin du siècle.

Le héros enfantin après 1850, que ce soit dans le livre anglais, français, allemand, néerlandais ou italien, est presque toujours une créature symbolique, paradisiaque, de loin supérieur à l'adulte, un messie chargé de pesantes responsabilités dont on exige une force morale extraordinaire[...]<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 429.

Le Romantisme entraînera aussi l'émergence d'une littérature pour la jeunesse fondée sur l'imagination et la fantaisie. Les pédagogues du dix-neuvième siècle accordent aux enfants le droit de rêver. Le flambeau didactique n'est pas éteint mais on s'amuse des dispositions naturelles des enfants pour le merveilleux et la fantaisie. Les contes populaires sont sortis des greniers et des genres nouveaux comme le roman d'aventures fouettent l'imagination des jeunes. Des écrivains comme Jules Verne et Lewis Carroll proposent aux enfants des voyages aussi divers qu'extraordinaires.

De nouveaux écrivains produisent des contes mais ces récits merveilleux de l'ère victorienne proposent une morale plutôt conservatrice comme l'explique Alison Lurie.

Derrière leur côté original et enchanteur se cache souvent une leçon visant à rendre plus vertueux le jeune lecteur: les adultes ont raison, les gentils petits garçons et les gentilles petites filles, sages, patients et dociles, sont récompensés par les fées tandis que les vilains, entreprenants et résolus, sont punis [...] le ton du récit est celui d'un monsieur ou d'une dame distingués et bienveillants prononçant un sermon sous une forme agréablement déguisée.<sup>32</sup>

Toutefois, les grands conteurs du siècle, les frères Grimm et Andersen, livrent des récits qui reflètent mieux l'évolution des représentations de l'enfance. Ainsi, comme le démontre Zohar Shavit<sup>33</sup>, la version du Petit Chaperon rouge fournie par les frères Grimm diffère de celle de Perrault sur trois points importants: les relations familiales, l'innocence enfantine et l'importance de l'éducation.

Le conte des frères Grimm trace un portrait fort attrayant des relations familiales et souligne leur importance: la grand-mère aime sa petite-fille, sa petite-fille l'adore et la mère du Chaperon veille sur sa propre mère devenue vieille. L'enfant étant désormais perçu comme symbole d'innocence, les allusions

---

<sup>32</sup> A. Lurie. *Ne le dites pas aux grands*, Paris, éditions Rivages, 1990, 251 p., p. 117.

<sup>33</sup> Z. Shavit. "The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader (Test Case: "Little Red Riding Hood")", *Journal of Research and Development in Education*, volume 16, numéro 3, 1983, p. 60-67.

érotiques présentes chez Perrault sont retirées de cette nouvelle version et la fin est modifiée afin que le Petit Chaperon ne soit pas dévorée. L'importance accrue accordée aux enfants et à leur éducation se reconnaît à certains ajouts. Ainsi, la mère du Petit Chaperon rappelle à sa fille qu'elle doit se comporter correctement chez sa grand-mère, lui dire bonjour en arrivant, etc.

Les contes de Perrault étaient satiriques et cruels à maints égards; ceux d'Andersen appartiennent plutôt à une vision romantique et poétique de l'univers. De nombreux récits d'Andersen mythifient l'enfance et l'auréolent d'innocence et de pureté; d'autres comme *La petite marchande d'allumettes* dénoncent le sort des enfants victimes, pauvres et abandonnés. L'éloge de l'enfance prend diverses formes mais c'est dans *Les habits neufs de l'empereur* que le message est livré de la façon la plus claire et peut-être, la plus éloquente. A l'empereur vaniteux, Andersen oppose l'innocente sagesse et la franchise indéfectible d'un petit enfant qui ose dire tout haut ce que tous pensent secrètement: l'empereur n'a pas de culottes! On retrouve ainsi chez le conteur danois la notion de supériorité de l'enfance dans un monde où les adultes sont souvent ridicules.

L'idée de protéger l'enfance prend de l'importance tout au long du siècle. Si l'on s'indigne du sort réservé à Oliver Twist, Cosette, Gavroche, Rémi ou David Copperfield, c'est que l'on croit que ces petits êtres devraient éveiller la sollicitude des adultes au lieu d'être bafoués par eux. Le fait de reconnaître aux enfants un statut et des besoins différents des adultes, entraîne une distinction plus claire, voire même un divorce entre la littérature pour adultes et la littérature pour enfants. Sous le règne de Victoria, remarque Henry Steele Commanger<sup>34</sup>, on considère que les grands auteurs comme Henry James, George Meredith ou Thomas Hardy adoptent un ton et possèdent une complexité d'esprit qui ne correspondent pas à la réalité des enfants. On les juge aussi beaucoup trop conscients des travers de l'humanité. Cette spécialisation en fonction des publics-cibles est reprise par les

---

<sup>34</sup> H. Steele Commanger. *op.cit.*, p. xii-xiii.

illustrateurs. C'est au milieu du dix-neuvième siècle qu'on adoptera des modes de représentation spécifiques à l'enfance. Car, "pendant longtemps, il n'existe pas de différence morphologique ou stylistique entre les images destinées aux enfants et celles destinées aux adultes"<sup>35</sup>, constate Claude-Anne Parmegiani.

Il n'est plus question de simplement différencier l'enfance et l'âge adulte mais bien de protéger les petits de l'homme de réalités trop dures pour mieux les maintenir dans un état d'enfance. On tente d'ériger une véritable clôture autour des enfants, de les reléguer dans un jardin secret qui, dans la vie courante, s'incarnera dans la *nursery*. Parmegiani note que les illustrateurs tendent à représenter l'enfance dans des espaces clos, protégés, prolongements de la *nursery*.

Leurs conceptions plastiques et morales coïncident avec la dévotion pour l'enfance, dans laquelle l'Angleterre victorienne reconnaît la manifestation de l'innocence originelle, qu'elle entend protéger dans l'espace clos de la *nursery*. L'idée de la *nursery* résulte de la reconnaissance de l'enfant en tant qu'être spécifique.<sup>36</sup>

### 3.2 Les petits héros de la première moitié du siècle

L'oeuvre de Mrs Sherwood, *The History of the Fairchild Family*, parue en 1818, présente des parents dévoués flanqués d'enfants qui s'attirent tous les problèmes dès que leurs aînés ont le dos tourné. Comme le remarque Sheila Egoff<sup>37</sup>, les auteurs de littérature jeunesse de l'époque s'inspiraient de Rousseau qu'ils travestissaient à leur guise. Il n'était pas question d'encourager les enfants à développer un certain sens de responsabilité morale mais bien de les contraindre à obéir à un code sévère. On avait souvent recours aux menaces; la peur étant considérée un outil efficace. Ainsi, pour dompter leurs petits écervelés, les parents Fairchild les emmènent visiter une potence où le cadavre d'un criminel pourrit

<sup>35</sup> C.-A. Parmegiani. *op.cit.*, p. 22.

<sup>36</sup> C.-A. Parmegiani. *op.cit.*, p. 107.

<sup>37</sup> S. Egoff. *op.cit.*, p. 408.

depuis plusieurs années. Voilà comment finissent les petits garnements! *The History of the Fairchild Family* n'est pas un cas isolé. Tout au long du dix-huitième siècle et jusqu'au début du dix-neuvième siècle, les écrivains pour la jeunesse ne tentent pas d'épargner aux enfants les scènes violentes ou angoissantes.

Ottevaere-van Praag rappelle que les jeunes lecteurs de l'époque vivaient dans un monde beaucoup moins protégé que les enfants de la fin du dix-neuvième et de la première moitié du vingtième siècle.

Les nombreuses allusions, voire les descriptions d'événements macabres de la première littérature enfantine n'ont certainement pas affecté les jeunes lecteurs d'autrefois comme ils impressionneraient ou terroriseraient nos enfants. La vie de l'enfant tandis que paraissent les premiers livres à leur intention est encore intimement associée au monde des adultes. Même la sévère et pédante Mme de Genlis évoque aux yeux des petits une fille de joie.<sup>38</sup>

Un mouvement d'éducation religieuse, le *Sunday School*, en Angleterre et aux Etats-Unis, est à l'origine d'une importante production de livres pour la jeunesse. Ces petits contes moraux défendent les valeurs familiales et le rôle sacré des parents dans la formation des enfants. L'éducation des enfants prend une importance nouvelle avec le concept du *christian nurture* défendu par Horace Bushnell. Les éditeurs religieux retiennent l'importance de plaire aux enfants, héritage du siècle précédent, mais le but des petites fictions issues du *Sunday School Movement* est de transmettre le plus efficacement les valeurs chrétiennes. Au milieu du siècle, aux Etats-Unis, près de trois quarts de la littérature pour la jeunesse vise l'instruction religieuse.<sup>39</sup> Des titres comme *The Story of Sinful Sally* — l'histoire de Sally la pécheresse — illustrent bien le ton sermonneur de cette littérature. *Sophy, or, The Punishment of Idleness and Disobedience*, un récit de Lucy Watkins paru en 1819, raconte l'histoire d'une fillette qui ignore les conseils de sa mère, quitte la maison familiale, est victime d'abus et meurt de faim. Ces

---

<sup>38</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p.158.

<sup>39</sup> M. Lystad. *op. cit.*, p. 83.

livres trouvent un écho en France où, de 1840 à 1860, on publie encore des récits comme: *Hubert ou les suites de l'indocilité*, *James ou le pécheur ramené à la religion par l'adversité* *René ou la charité récompensée*<sup>40</sup>.

*The Tales of Peter Parley about America*, le premier d'une longue série de livres accueillis avec beaucoup d'enthousiasme par les jeunes lecteurs aux Etats-Unis paraît en 1827. L'auteur, Samuel Griswold Goodrich offre des leçons de sciences naturelles et sociales en même temps que des enseignements moraux. Mais il cherche activement à trouver un ton et un langage adaptés à ses lecteurs et surtout, à réduire cette distance inévitable qui sépare l'écrivain adulte de ses enfants lecteurs. Il qualifie lui-même son oeuvre de sérieuse et gaie utilisant même l'expression d'"intellectual plum pudding"<sup>41</sup>; s'amuse à cacher sa véritable identité derrière le nom de son héros et tente de stimuler la curiosité des enfants en assaisonnant ses leçons d'un peu de fantaisie. La grenouille est décrite comme "la meilleure nageuse à quatre pattes" et la trompe de l'éléphant est comparée à un drôle de doigt.<sup>42</sup>

L'Américain Jacob Abbott, créateur de la série Rollo, veut éduquer, comme tous ses contemporains, mais il est soucieux d'enseigner aux enfants ce qu'ils ont envie de connaître. A ses yeux, l'écrivain pour la jeunesse doit trouver sa source d'inspiration dans ces enfants bien réels, en chair et en os, qui l'entourent. Le premier récit de la série Rollo est lancé en 1834. Le héros est un petit garçon un peu impulsif vivant à la campagne dans une famille chrétienne unie. Les aventures de Rollo n'ont rien à voir avec celles des véritables romans d'aventure. Dans un épisode de *Rollo at Work*, le père enseigne à son fils la patience et la persévérance au travail en lui faisant trier des clous. L'anecdote ne trahit guère une grande complicité à l'enfance mais Abbott adopte un ton beaucoup plus joyeux et une attitude plus conciliante face aux tribulations de l'enfance que ses prédécesseurs.

<sup>40</sup> cité dans M.-T. Latzarus. *op. cit.*, p. 79.

<sup>41</sup> C. Meigs. "Roots in the past", C. Meigs. et al. *op. cit.*, p. 134.

<sup>42</sup> traduction libre d'exemples tirés de C. Meigs. et al. *op. cit.*, p. 134.

Ses personnages sont aussi plus crédibles, plus vivants. Dans la tradition des *moral tales*, l'écrivain fait l'éloge de la famille comme des autres institutions sociales. Les parents sont fermes mais aimants et compréhensifs; l'affection des membres de la famille apparaît comme un bien précieux. Les enfants évoluent dans un univers rassurant, à l'intérieur de leur famille ainsi que parmi les membres d'une petite communauté. Dans une autre série, les *Franconia Stories* écrites entre 1850 et 1853, Abbott crée des personnages plus réalistes que celui de Rollo. Le jeune Phonny s'attire toujours des ennuis. Etourdi et heureux, il réussit joyeusement à se tirer d'affaire. "Even now we can hardly find a more natural boy in any story for children than Phonny, who takes so little thought of consequences and is so surprised at his own frequent discomfiture"<sup>43</sup>, écrit Cornelia Meigs.

En 1839, au tout début de l'ère victorienne, Catherine Sinclair bouleverse le sage petit monde de la littérature jeunesse avec *Holiday House*. Harry et Laura, les deux jeunes héros de ce roman domestique, sont turbulents, espiègles et malfaisants, ce qui tranche déjà avec les représentations traditionnelles de l'enfance. Mais, plus étonnant encore, leur conduite n'est pas sanctionnée par des punitions et des sermons. A peine sont-ils réprimandés par leur frère aîné. Sinclair jette un regard bienveillant sur les gamineries de ses héros. L'enfance ne dure pas, son énergie bouillonnante est saine, et en grandissant les gentils petits monstres peuvent quand même s'amender pour devenir des adultes sages et équilibrés. La sympathie de l'auteur pour les enfants, son attitude aimante et compréhensive ainsi que son désir d'installer un climat de complicité ne passent pas inaperçus: pendant un siècle, les jeunes lecteurs se réjouiront des méfaits de Harry et Laura.

A bien des égards, les personnages de Catherine Sinclair représentent sans doute les premiers véritables héros de la littérature jeunesse. Ce ne sont pas des enfants modèles mais des petits êtres bien vivants. Ottevaere-van Praag note l'apparition, dans le deuxième quart du dix-neuvième siècle, des "premiers romans

---

<sup>43</sup> C. Meigs, et al. *op. cit.*, p. 138.

enfantins axés sur une véritable intrigue et animés d'enfant vivants"<sup>44</sup> en citant deux oeuvres: *Holiday House de Sinclair et Les Méaventures de Jean-Paul Choppart*<sup>45</sup> de Louis Desnoyers, paru en France trois ans plus tôt.

Dans ces deux panégyriques de la famille bourgeoise, sûre de ses privilèges, le sérieux et les composantes pédagogiques — c'est-à-dire des intentions éducatives explicites — s'effacent au profit du divertissement et du rire.<sup>46</sup>

Sans doute faut-il souligner, avec Ottevaere-van Praag et d'autres observateurs<sup>47</sup>, que le dix-neuvième siècle ne semble tolérer les turbulences enfantines qu'à condition qu'elles soient le fait de rejetons de famille bourgeoise. Louis Desnoyers se défend bien, toutefois, de ne s'adresser qu'aux enfants de la bourgeoisie; il désire rejoindre le plus grand nombre possible de lecteurs. Toutefois, comme il l'écrit dans l'article liminaire du *Journal des Enfants*, il a une conception bien nette — et très chrétienne — de son lectorat. Ainsi, Desnoyers dit s'adresser à:

tous les enfants, riches ou non, à pied comme en voiture, qui savent lire, qui sont honnêtes, qui sont laborieux, qui récitent leurs prières, qui aiment leur père et leur mère, et qui font l'aumône au mendiant du chemin.<sup>48</sup>

Avec *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* d'abord publiées en feuilleton dans le *Journal des Enfants* à partir de juillet 1832, Desnoyers veut apprendre aux enfants que l'esprit d'aventure et l'évasion hors de la réalité familiale sont une erreur. Le succès des premiers récits est immédiat comme en témoignent les nombreuses lettres que reçoit l'auteur. Sensible aux goûts de son jeune public, Desnoyers en tient compte dans les aventures subséquentes de son héros. Selon Marc Soriano, Louis Desnoyers avait des intentions fort louables — entendre

<sup>44</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 425.

<sup>45</sup> Alors que Marc Soriano parle des *Aventures de Jean-Paul Choppart*, Ottevaere-van Praag utilise le titre *Les Méaventures de Jean-Paul Choppart*.

<sup>46</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 425.

<sup>47</sup> voir entre autres: G. Avery. *Childhood's Pattern. A study of the heroes and heroines of children's fiction 1770-1950*, Londres, Hodder and Stoughton, 1975, 255 p.

<sup>48</sup> M. Soriano. *op. cit.*, p. 198.

édifiantes— au moment où il amorçait son feuilleton. C'est en cédant aux goûts de ses lecteurs qu'il transforme son personnage principal en héros turbulent. Simplement négligent et désobéissant au début, le personnage devient une véritable petite peste.

De modifications en modifications, Desnoyers est parvenu — ou s'est trouvé poussé— jusqu'au sujet fondamental de l'"affreux jojo" au grand coeur qui permet au jeune lecteur des identifications et des compensations salutaires.<sup>49</sup>

Un peu à la manière d'Enid Blyton, mais un siècle plus tôt, Desnoyers est un des premiers écrivains pour la jeunesse suffisamment à l'écoute de son public cible pour chercher activement à s'ajuster à ses goûts. Desnoyers participe à une entreprise de valorisation de l'enfance et de sa littérature. L'enfant est représenté comme un être différent mais cette différence n'a rien de méprisable. Dans la préface d'une des nombreuses rééditions des *Aventures de Jean-Paul Choppart*— il y en a eu plus de 150!— Desnoyers exprime une vision profondément respectueuse de la littérature pour la jeunesse.

L'erreur a été d'écrire des livres spécialement pour les enfants, ce qui revient à abandonner cette branche de l'arbre littéraire aux chenilles [...] Aussi n'est-il nullement ridicule pour un écrivain de revenir sur un travail destiné à l'enfance et d'y consacrer tout le soin possible.<sup>50</sup>

Pierre-Jules Hetzel, un des pionniers de l'édition littéraire pour la jeunesse en France a loué Desnoyers pour avoir eu le courage de rompre avec une tradition de livres insipides destinés à la jeunesse. Hetzel partage la position de Desnoyers — dont il rééditera le célèbre *Jean-Paul Choppart*— et s'entoure d'écrivains reconnus pour leur talent littéraire: Alfred de Musset, Charles Nodier, George Sand, Honoré de Balzac... Comme plusieurs de ses contemporains, Hetzel croit que l'enfant se distingue surtout par son extrême sensibilité et son goût du merveilleux.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>50</sup> *Ibid.*

L'éditeur se moque des pouvoirs présumément néfastes du merveilleux, assuré que les enfants sont assez intelligents pour choisir de croire, le temps d'un conte, aux fées et aux ogres, sans pour autant être dupes de ces histoires. On retrouve dans le discours d'Hetzel l'idée d'enfance perçue comme un royaume magnifique, un paradis perdu que les grandes personnes devraient apprendre à mieux fréquenter. Sa préface des *Contes* de Perrault, édités en 1862, contient un bel éloge à l'enfance et au merveilleux:

Bref, les châteaux des Fées, ces premiers châteaux en Espagne de l'homme à son berceau, sont, de tous ceux qu'on peut bâtir, y compris les châteaux de cartes, les plus charmants, les plus commodes, les plus magnifiques et les moins chers.<sup>51</sup>

Hetzel estime aussi que les jeunes lecteurs ne doivent pas seulement être éduqués mais aussi récréés. De là le titre du périodique lancé en mars 1864: le *Magasin d'Education et de Récréation*. Il faut toutefois ajouter qu'aux yeux de Pierre-Jules Hetzel la littérature pour la jeunesse doit, en plus d'instruire, cacher des enseignements moraux sous le couvert du divertissement. On est encore loin de la fantaisie pure. L'éditeur croit aussi à des lectures partagées où la médiation de l'adulte est importante. De là le sous-titre "Journal de toute la famille" donné au *Magasin illustré d'éducation et de récréation*.

Au milieu du dix-neuvième siècle, l'Angleterre a une bonne longueur d'avance sur la France dans le champ de la littérature pour la jeunesse. Newbery ne publiait-il pas pour la jeunesse un siècle avant Hetzel? A l'heure du *Magasin d'Education et de Récréation*, la littérature française pour la jeunesse se nourrit encore beaucoup d'adaptations et de traductions. "Sa conception du rôle d'éditeur pour la jeunesse repose essentiellement sur cette idée d'adaptation; adaptation d'un texte à son public et d'un objet à son lecteur"<sup>52</sup>, écrit Claude-Anne Parmegiani

---

<sup>51</sup> C.-A. Parmegiani. *op. cit.*, p. 43.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 44.

de Pierre-Jules Hetzel. Cette volonté d'adapter "l'objet livre" amènera l'éditeur à accorder une place importante à l'image et au choix des formats.

Hetzel choisit, parmi les oeuvres destinées aux adultes celles qui, à son avis, méritent d'intéresser les plus jeunes. Puis, il tronque, réécrit, expurge... L'entreprise vise surtout à simplifier les textes pour en faciliter la lecture et à censurer des scènes jugées trop choquantes. C'est ainsi qu'il demande à Alphonse Daudet de retravailler son *Petit Chose* qui deviendra, en 1878, *Histoire d'un enfant* Sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, Hetzel adapte lui-même *Les Aventures de Tom Pouce*, *Les Patins d'argent*, *Les quatre filles du docteur March*, *Le Robinson suisse*, et *Marjussia*

L'émergence d'un désir de protéger l'enfance, au dix-neuvième siècle, entraîne une réflexion sur la censure. L'oeuvre de Mrs Sherwood, *The History of the Fairchild Family* connaîtra de nombreuses rééditions au cours du siècle mais on supprime alors la scène du gibet jugée désormais trop dure. En 1862, Gustave Doré illustre les *Contes* de Perrault chez Hachette. Dans *Le Petit Poucet*, il choisit de représenter la scène mémorable où l'Ogre, trompé par une ruse de Poucet, s'apprête à trancher la gorge de ses sept filles en croyant trucider le Petit Poucet et ses frères. Efficace mais sobre, Perrault avait décrit en peu de mots l'horrible tuerie:

"Ah, les voilà, dit-il, nos gaillards! travaillons hardiment." En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles. Fort content de cette expédition, il alla se recoucher auprès de sa femme.<sup>53</sup>

Gustave Doré dessine un vaste lit où des petites ogresses à la figure poupine dorment parmi les restes de leur dernier repas. Deux d'entre elles tiennent encore un os de bonne taille dans leur main et un bout d'os dépasse de la bouche de la première victime. Ossements, ailes, pattes et tête de poulet jonchent les couvertures. Mais la pièce de résistance du tableau est fournie par l'Ogre lui-même. Immense, velu, il a les yeux exorbités et la bouche déformée par un horrible

---

<sup>53</sup> C. Perrault, *op. cit.*, p. 118.

riectus. D'une main puissante, il tient un énorme couteau alors que de l'autre, il immobilise déjà la tête de sa fille. Placée au centre du tableau, l'arme redoutable semble prête à s'abattre sur la jeune victime. Gustave Doré a réussi à choquer ses contemporains avec cette image. Non seulement lui reproche-t-on une composition trop semblable à son *Enfer* de Dante, paru deux ans plus tôt, mais on estime que le ton de cette illustration du *Petit Poucet* correspond mal à la nature sensible du public enfantin.

A la fin du siècle, aux Etats-Unis, le mouvement des réformateurs tentera de censurer les deux romans de Mark Twain: *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Le portrait peu flatteur du père de Huck choque profondément et l'oeuvre de Twain est bannie dans plusieurs bibliothèques. Les campagnes des réformateurs attaqueront aussi plusieurs collections de littérature sérielle. Dans leur vision du monde, les enfants sont fondamentalement innocents et heureux et la société doit leur éviter des allusions dangereuses au sexe et à la violence.

### 3.3 Les petits héros de l'âge d'or

La deuxième moitié du dix-neuvième et le début du vingtième siècle constituent l'âge d'or de la littérature pour la jeunesse avec la parution entre autres du *Book of Nonsense* (1836) d'Edward Lear, *Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll, *Les Malheurs de Sophie* (1857) de Mme de Ségur, *Les quatre filles du docteur March* (1868) de Louisa May Alcott, *Les aventures de Tom Sawyer* (1876) et *Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, *L'île au trésor* (1883) de Robert-Louis Stevenson, *Les aventures de Pinocchio* (1892) de Carlo Collodi, *Peter Pan* (1904) de James Barrie. Ces oeuvres ont en commun d'avoir su séduire les enfants de leur époque mais aussi des générations à venir. Pour que cela puisse se produire, les écrivains de l'âge d'or ne devaient pas seulement souhaiter rejoindre les jeunes lecteurs: ils se sont adressés à eux, les ont observés, écoutés. Plusieurs de ces écrivains ont écrit leur plus grande oeuvre à l'intention d'un enfant

réel, bien vivant, qu'ils voulaient faire rire, rêver ou voyager. Le simple fait de tant vouloir rejoindre le jeune lecteur, de s'ajuster à lui, témoigne d'une nouvelle façon de percevoir l'enfance. Les écrivains de l'âge d'or se moquent des conventions stylistiques figeant les oeuvres pour la jeunesse dans un même moule. Ils osent inventer des trames narratives inédites et redéfinissent la notion même de héros pour la jeunesse.

Les chefs-d'oeuvre de l'âge d'or se distinguent clairement de l'ensemble de la production littéraire de leur époque. Ils ont choqué, déstabilisé, étonné. Ils rompent avec la tradition. Chacun d'eux, à sa façon, propose une révolution. Après le *Book of Nonsense*, d'Edward Lear, on ne conçoit plus les livres pour la jeunesse de la même façon. Toutefois, même si ces classiques de l'enfance secouent le petit monde trop sage de la littérature enfantine, il faut souvent attendre plusieurs décennies avant que d'autres voix s'ajustent à celle de ces écrivains profondément avant-gardistes, chacun à sa façon.

L'oeuvre d'Edward Lear précède celle de Lewis Carroll mais d'une certaine façon le *Book of Nonsense* et *Alice au pays des merveilles* sont indissociables. Avec eux, un grand vent de liberté et de folie souffle sur la littérature pour la jeunesse anglaise et toute cette fantaisie ne sert pas à enrober des leçons de morale. On accorde enfin aux enfants le droit de simplement se divertir. Lear et Carroll créent des mondes imaginaires aussi impossibles que cohérents à mille lieues du réalisme pur et dur mis à la mode deux siècles plus tôt par les puritains. Lear a écrit son *Book on Nonsense* comme un cadeau pour les enfants du comte de Derby alors que Carroll a inventé l'histoire d'Alice pour amuser la petite Alice Liddell et ses soeurs lors d'une promenade en barque suivie d'un pique-nique. On raconte que le soir-même la petite Alice priait Charles Dodgson — Lewis Carroll étant un pseudonyme— de rédiger pour elle les aventures d'Alice.

Les contes de fées avaient déjà été remis à la mode mais au merveilleux, Lear et Carroll préfèrent l'ironie, la satire et l'absurde, qu'ils utilisent pour lutter

contre les valeurs figées et l'éthique bigote de l'Angleterre victorienne. A l'heure où la littérature pour les enfants trace le portrait d'un monde stable, solide, harmonieux, où chacun a sa place et défend des valeurs indiscutables, Lear dit aux enfants que rien n'a de sens. Lewis Carroll va plus loin : il trace le portrait d'une société absurde dans laquelle la petite Alice semble être la seule personne raisonnable. En ce sens, Lewis Carroll devance déjà Mark Twain. Mais il faut souligner que la critique sociale est plus facilement autorisée lorsque le merveilleux et la fantaisie déguisent les vérités énoncées. Lorsque la reine d'un jeu de carte représente l'incohérence, la cruauté et la puériorité des grandes personnes, l'écrivain peut aller plus loin dans sa charge que lorsque les représentations sont situées dans un cadre plus réaliste.

Carroll se moque des intellectuels, des pédagogues et de tous ceux qui détiennent le pouvoir. Heumpty-Deumpty se vante de pouvoir "expliquer tous les poèmes qui furent inventés depuis le commencement des temps — et bon nombre de ceux qui ne l'ont pas encore été"<sup>54</sup>. La reine offre à Alice de la confiture à tous les deux jours: hier ou demain mais jamais aujourd'hui! Elle gouverne en ordonnant à ses bourreaux de faire tomber des têtes. Au pays des merveilles, les adultes sont tyranniques, cruels, imbéciles ou complètement fous. Pour comprendre la force de ces représentations, il faut se rappeler que la littérature enfantine de l'époque propose des images de parents irréprochables, détenteurs de vérités irréfutables. Quant à la petite Alice, elle ressemble bien peu aux héroïnes modèles de l'ère victorienne.

Excepté ses bonnes manières, elle n'a rien d'une gentille fille comme on l'entendait au milieu de l'ère victorienne. Elle n'est pas douce, timide et docile, mais vive, vaillante et emportée. Elle porte des jugements critiques sévères sur son entourage et sur les adultes qu'elle rencontre. A la fin des deux ouvrages elle se rebelle, réduisant la cour de la Reine de Coeur à un paquet de cartes à jouer et la Reine Rouge à l'état de chaton[...]<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> L. Carroll. *De l'autre côté du miroir*, Paris, Aubier, 1986, 201 p., p. 31.

<sup>55</sup> A. Lurie. *op. cit.*, p.19.

Lewis Carroll mène son héroïne à la révolte. Il enseigne aux enfants à se fier à leur propre jugement; à refuser de se soumettre à des lois ridicules ou injustes. Lorsque les adultes "sont des fous qui s'agitent en vain, se bousculent et déraisonnent"<sup>56</sup> et que leur discours est insensé, les enfants devraient refuser de se conformer à leurs ordres.

Selon Anne Thaxter Eaton<sup>57</sup>, la création d'*Alice au pays des merveilles* marque les véritables débuts de la littérature pour la jeunesse de l'ère moderne. Alice est à la fois naïve et sage, lucide, sérieuse, curieuse et étonnamment forte. On sent que les adultes qu'elle rencontre n'auraient pas son aplomb s'il leur arrivait les mêmes aventures. De tous les personnages issus du dix-neuvième siècle, celui d'Alice est sans doute celui qui annonce le mieux les représentations de la fin du vingtième siècle. C'est peut-être le premier enfant héros seul au monde de la littérature pour la jeunesse. "Elle apparaît comme le reflet de l'enfance mal adaptée au monde adulte et qui y cherche sa place"<sup>58</sup>, écrit Marc Soriano. Or, cette affirmation colle bien aux jeunes héros créés après 1960.

Lewis Carroll révolutionne la littérature pour enfants en suggérant que l'enfant lecteur puisse être la raison même du projet littéraire. Avec *Alice au pays des merveilles* le livre pour enfants n'est plus perçu comme un outil d'instruction ou d'édification et le désir de divertir l'enfant lecteur n'est pas tributaire d'une volonté de mieux livrer un message défini par l'adulte. Divertir est le but ultime.

Après [Lewis Carroll] on ne sermonnera plus, on n'instruira plus les petits sans les divertir. Les écrivains cherchent encore à agir sur les consciences, mais maintenant, ils suggèrent, ils dissimulent le sérieux de leur propos sous la fiction et ne démontrent plus.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 274-275.

<sup>57</sup> A. Thaxter Eaton. "The Gift of Pure Nonsense and Pure Imagination", C. Meigs et al. *op. cit.*, p. 194.

<sup>58</sup> M. Soriano. *op.cit.*, p.375.

<sup>59</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 221.

Entre la parution du *Book of Nonsense* et celle d'*Alice au pays des merveilles* l'Allemagne se taille une place importante dans l'histoire des représentations de l'enfance en littérature pour la jeunesse avec la parution, en 1845, de l'album *Der Struwwelpeter* (*Pierre l'Ébouriffé*) de Heinrich Hoffmann qui sera traduit dans toutes les langues et vendu à quelque 25 millions d'exemplaires<sup>60</sup>. L'album destiné aux enfants de trois à six ans contient neuf histoires brèves. Chacune d'elles présente un comportement considéré inacceptable — sucer son pouce, jouer avec le feu, tripoter sa nourriture pendant un repas, etc. — et en illustre les conséquences désastreuses: l'enfant qui suce son pouce se fait couper les doigts! Malgré le sadisme des punitions qu'il inflige à ses petits personnages, Hoffman se fait complice de l'enfance en insistant sur le plaisir de ses petites pestes et en utilisant l'humour pour désamorcer la leçon de morale. Le plaisir de sucer son pouce ou d'être dans la lune est évident, voire même contagieux. Selon Marc Soriano, "l'humour glacé du texte rimé et la désinvolture des illustrations désamorcent l'apparent moralisme de l'oeuvre et le transforment en classique de la contestation."<sup>61</sup>

Après Alice, un autre personnage féminin de l'époque s'est mis à ruer dans les brancarts. Jo, l'héroïne vedette des *Quatre filles du docteur March* refuse d'adhérer au modèle féminin passif et contraignant du dix-neuvième siècle. Jugeant la vie des garçons beaucoup plus intéressante, elle adopte leurs manières et réclame qu'on l'appelle Jo au lieu de Joséphine. L'audace de Jo est double. Le simple fait qu'un jeune héros d'une oeuvre pour la jeunesse du dix-neuvième siècle réclame plus de liberté et d'autonomie représente déjà une démarche téméraire mais l'héroïne de l'Américaine Louisa May Alcott va plus loin. En plus de

<sup>60</sup> voir B. Duborgel. *Figures d'enfance, visages d'espace, horizons mythiques. Du "Struwwelpeter" au "Sourire qui mord"*, Travaux/ Université de Saint-Etienne, France, no 33, 1982, p. 101-131. p. 102.

<sup>61</sup> M. Soriano. *op.cit.*, p. 313.

refuser la soumission, une des grandes caractéristiques des héros qui l'ont précédée, Jo tente d'échapper à cette prison dorée que constitue la féminité.

Impulsive, bouillonnante d'énergie, déterminée jusqu'à l'entêtement, Jo se rebelle ouvertement, à grands cris. Dans un passage important, au tout début du roman, les soeurs de Jo lui reprochent ses manières de garçon manqué: siffler, se fourrer les mains dans les poches, employer des mots d'argot... Jo s'emporte et rappelle à ses soeurs qu'elle ne refuse pas seulement les signes extérieurs de la féminité: elle n'a pas du tout envie d'être une femme.

Mais je ne suis pas une fille! Et si c'est ma coiffure qui te fait cet effet-là, je continuerai à porter des nattes jusqu'à l'âge de vingt ans! [...] Je n'ai aucune envie de grandir et de devenir une demoiselle March, pas plus que de porter des robes longues et de me pavaner comme une reine-marguerite. C'est déjà assez déplaisant comme ça d'être une fille, alors qu'on n'aime que les manières, les jeux et les occupations des garçons! Je n'arrive pas à me consoler de ne pas en être un, surtout maintenant qu'il y a la guerre. J'aurais tant voulu rejoindre papa au front, au lieu de rester sagement à tricoter à la maison comme une vieille grand-mère!<sup>62</sup>

A la page suivante, Louisa May Alcott décrit à tour de rôle chacune des filles du docteur March en allouant deux fois plus d'espace à Joséphine. A travers le personnage de Jo, Alcott fait l'éloge de l'enfance et de la différence. Jo réclame le droit d'être fidèle à sa véritable nature et de faire durer l'enfance. A 15 ans, elle est restée très enfantine. Alcott la compare à un poulain, gauche et fringant. Certains traits de Jo — "la bouche ferme, un drôle de nez retroussé", "des yeux gris à l'expression tour à tour féroce, pensive et amusée"<sup>63</sup> — annoncent les petites pestes de sexe féminin dans la tradition des Fifi Brindassier. Mais à la fin du portrait de Jo, Alcott nous laisse déjà deviner que la lutte de son héroïne, aussi féroce soit-elle, est vaine. "Jo avait l'apparence dégingandée d'une gamine qui, bien malgré elle, est en train de se transformer en femme."<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> L. M. Alcott. *Les quatre filles du docteur March*, Paris, Gallimard, 1988, 374 p., p. 12-13.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>64</sup> *Ibid.*

Comme plusieurs grands écrivains de l'âge d'or, Louisa Alcott mêle hardiesse et conformisme. Les personnages peuvent déroger aux règles strictes définissant l'enfance au dix-neuvième siècle mais à condition de ne pas quitter les jeunes lecteurs en flagrant délit de désobéissance. Alice se réveille à la fin des aventures, Sophie se métamorphose en petite fille modèle et Pinocchio accepte qu'on lui coule un peu de plomb dans la cervelle. Quant à Jo, son père constate, lors de son retour à la fin du roman, qu'elle ressemble bien plus à une jeune fille de son âge qu'au "fils" qu'il avait laissé un an auparavant. Le "poulain sauvage" a été remplacé par "une femme serviable, courageuse et tendre"<sup>65</sup>.

Au début du roman, les quatre filles du docteur March reçoivent, pour la fête de Noël, un exemplaire du célèbre *Pilgrim's Progress* de John Bunyan. Paru en 1678, cet ouvrage raconte le périple initiatique de Chrétien et ses deux compagnons vers la Cité céleste. Le récit d'Alcott est construit comme celui de Bunyan: progression des personnages, malgré les diverses embûches, vers un but grandiose, en l'occurrence non pas le Paradis ou la Cité céleste mais plus simplement le statut de bon chrétien. En découvrant *Le Voyage du pèlerin* sous son oreiller au début du deuxième chapitre, Jo reconnaît l'oeuvre de Bunyan<sup>66</sup> "cette belle histoire — celle de la meilleure vie qu'on ait jamais vécue— et elle se dit que c'était un véritable guide".<sup>67</sup> De nombreuses allusions au *Voyage du pèlerin*, jalonnent le roman et les héroïnes sont maintes fois comparées à des pèlerins. La parenté entre les deux récits sera encore soulignée par la jeune Beth, dans une conversation avec Jo à la fin du roman.

J'ai lu aujourd'hui dans le *Voyage du pèlerin* qu'après bien des difficultés Chrétien et Plein d'Espoir avaient fini par arriver dans une prairie verdoyante où des lys fleurissaient toute l'année [...] Avant de

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>66</sup> A cette époque l'oeuvre de Bunyan est encore presque aussi populaire que la Bible en Angleterre.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 26.

terminer leur voyage, ils ont pu s'y reposer agréablement, comme nous le faisons en ce moment.<sup>68</sup>

Or, dans ce chapitre intitulé "Verts pâturages", l'ardeur et la persévérance des quatre filles du docteur March tout au long de la dernière année est récompensée par le retour de leur père.

Chez Louisa May Alcott, les valeurs spirituelles ne sont pas imposées aux enfants: elles sont rendues attrayantes. Dieu n'est plus représenté comme une créature vindicative mais un bon père aimant, bienveillant, généreux et rassurant. Il n'apparaît pas comme une menace mais une promesse de sécurité, d'amour, de soutien et de bonheur, comme Mme March l'enseigne à Jo:

Si je te parais aussi solide, c'est que je bénéficie d'un soutien encore plus grand que celui que ton père peut me donner. Pour toi, mon petit, les difficultés et les tentations de la vie ne font que commencer, et elles seront probablement nombreuses. Mais tu pourras les surmonter toutes et en sortir indemne si tu apprends à éprouver la force et la tendresse de ton Père Céleste et à t'appuyer sur elle comme sur celle de ton père ici-bas.<sup>69</sup>

Roman domestique par excellence, *Les quatre filles du Dr March* propose une vision apologétique de la famille. La famille March représente un lieu d'équilibre dans les rapports humains, un univers profondément harmonieux malgré les tensions normales entre les enfants. Mme March est l'incarnation même de la bonté, la générosité et la sagesse. De nombreuses scènes soulignent l'éclat du personnage, véritable mentor illuminant le sentier dans lequel ses filles se sont engagées: "cette vision du visage maternel agissait toujours sur elles comme un rayon de soleil et il leur semblait qu'elles n'auraient jamais pu affronter la journée sans cela."<sup>70</sup>

En bonne éducatrice de son époque, Mme March enseigne par l'exemple et l'expérience. Un chapitre amusant relate les déboires des quatre soeurs qui

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 63.

décident de mener une vie oisive pendant leurs vacances. Elles découvriront que les catastrophes s'accroissent rapidement et que l'existence n'a plus de sens lorsque plus personne ne se soucie des tâches domestiques et des responsabilités familiales et chrétiennes. "J'en ai assez de m'amuser et de ne rien faire. Ça n'apporte rien. J'ai l'intention de me remettre tout de suite au travail"<sup>71</sup>, décide Jo à la fin du chapitre.

Malgré la fougue et l'impertinence initiales de Jo qui en font un personnage délicieusement subversif, le titre même du roman, *Little Women*, définit l'enfance en relation avec l'âge adulte. Les quatre soeurs sont d'abord de petites femmes, en attendant de devenir de vraies femmes, mères et épouses. Jo elle-même n'y échappe pas comme le démontrent les romans subséquents: *Little Men et Jo's Boys*. Elle se rebelle contre les contraintes imposées par la société puis rend les armes et s'intègre à cette même société pour en perpétuer les valeurs en devenant elle-même mère. Un seul personnage fait exception: Beth. Beth incarne une vision mythique, pure, innocente et profondément nostalgique de l'enfance. Elle habite un jardin secret, une terre protégée, un monde autre réservé aux enfants authentiques, véritables. Or, comme l'explique Marie-José Chombart de Lauwe dans *Un monde autre: l'enfance*, ces héros ne peuvent grandir<sup>72</sup> car en quittant l'enfance ils perdent leur authenticité. Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry, enfant authentique par excellence, meurt à la fin du récit. C'est aussi le destin de Beth<sup>73</sup> décrite en ces termes au début des *Quatre filles du docteur March*:

Elisabeth — ou Beth, comme on l'appelait — était une fillette de treize ans aux joues roses et aux yeux brillants. La voix douce et l'air timide, elle se départissait rarement de son calme. Son père l'appelait "ma petite tranquillité" — un nom qui lui allait à ravir, car elle vivait dans un

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>72</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe* Paris, Payot, 1979, 451 p., p. 57.

<sup>73</sup> Sans pour autant tenter de partager mythes et réalités, il est intéressant de noter que Louisa May Alcott avait elle-même trois soeurs et que l'une d'elles, Elisabeth, est décédée prématurément. Les notes biographiques sur Louisa Alcott soulignent d'ailleurs toujours sa ressemblance à Jo mais contrairement à son héroïne, Louisa Alcott refusera de se marier.

monde bien à elle dont elle ne sortait que pour communiquer avec les rares personnes en qui elle avait conscience et qu'elle aimait.<sup>74</sup>

Comme plusieurs de ses contemporains, Alcott défend des valeurs éducatives modernes plus respectueuses de l'enfance. Elisabeth Francis<sup>75</sup> souligne l'importance de la démarche littéraire de Jo— sa recherche d'un genre, d'un style— à titre de révélateur des positions de Louisa May Alcott sur la littérature destinée à la jeunesse. Jo refuse d'écrire de petits récits platement moralisateurs dans la tradition des Hannah More et Mrs Trimmer. Elle n'a pas envie d'inventer des petits garçons qui se font dévorer par les ours parce qu'ils ont désobéi. A travers le personnage de Jo, Alcott critique la littérature pour la jeunesse issue des *Sunday School* et encourage la remise à la mode des contes de fées.

Dans *Ne le dites pas aux grands*, Alison Lurie résume l'intrigue des *Aventures de Tom Sawyer* en ces termes:

Tom vole, ment, jure, fume du tabac, fait l'école buissonnière et obtient un prix d'instruction religieuse en trichant. Il fugue et rend sa tante Polly folle de désespoir; pourtant, il finit avec une petite fortune en or qui fait l'admiration de la ville tout entière et lui gagne l'amour de Becky Thatcher, tandis que finalement son gentil petit garçon de frère, Sid, est pour sa part littéralement jeté dehors à coups de pied et de poing.<sup>76</sup>

Avec Tom Sawyer, Mark Twain popularise un nouveau type de représentation de l'enfance, le mauvais garnement (*bad boy*), en glorifiant cette figure d'enfant un peu sauvage, espiègle, futé, fonceur, charmeur et profondément enfantin, c'est-à-dire avec des goûts, des désirs, des peurs et des fantasmes bien particuliers, différents de l'adulte. Comme le souligne Bernard Macaigne<sup>77</sup>, Mark Twain et ses héritiers (Booth Tarkington par exemple, créateur de Penrod) ne présentent pas le mauvais garçon comme une exception tolérée à la norme du petit héros

<sup>74</sup> L. M. Alcott. *op.cit.*, p. 14.

<sup>75</sup> E. A. Francis. "American Children's Literature, 1646-1880", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *American Childhood*, Westport, Greenwood Press, 1985, 711 p., p. 216-220.

<sup>76</sup> A. Lurie. *op. cit.*, p. 16.

<sup>77</sup> B. Macaigne. *op. cit.*, p. 326.

exemplaire: le mauvais garçon *est* la norme et c'est avec tous ses défauts qu'on le juge adorable.

*Les Aventures de Tom Sawyers* ouvre sur une première polissonnerie. Tom a chipé de la confiture à sa tante. Elle lui court après mais il s'esquive et lui échappe.

La tante Polly resta un moment tout interloquée, puis elle prit le parti de rire de l'incident.

— Diable de gosse! et toujours je m'y laisse prendre! Comme s'il ne m'avait pas joué assez de tours pour que je m'attende à tout de sa part! Mais les vieux fous sont les vieux fous. Vieux chien n'apprend plus rien, comme on dit. Il ne joue jamais le même tour deux fois de suite; avec lui on ne sait jamais ce qui va arriver; on dirait qu'il sait jusqu'où il peut aller sans que je me mette en colère et que, s'il détourne mon attention, s'il me fait rire, c'est fini, je suis désarmée.<sup>78</sup>

La tante Polly adore Tom et on devine que s'il était plus sage, elle le trouverait moins attachant. Tom Sawyer reçoit, bien sûr, son lot de punitions mais, de façon générale, il finit plutôt par être récompensé pour avoir fait les quatre cents coups. Et lorsque ses proches le croient mort — alors même que Tom assiste à ses propres funérailles — ils le décrivent ainsi: "Espiegle, étourdi, écervelé comme un cheval échappé, c'est entendu. Mais il ne pensait pas à mal; en tout cas il avait bon coeur."<sup>79</sup>

Mark Twain a voulu tracer un portrait réaliste et amusant. "La plupart des aventures relatées dans ce livre sont vécues", explique-t-il dans la préface de ce roman qui a "surtout pour but de divertir jeunes gens et jeunes filles".<sup>80</sup> Pour y arriver, Twain injecte beaucoup d'humour dans sa relation des aventures du jeune Tom. Quant au souci de réalisme, l'écrivain ne s'en embarrasse pas trop. Ses personnages sont crédibles mais les aventures qu'ils vivent appartiennent bien au monde de la fiction: meurtre, cadavres, trésors cachés, sauvetages miraculeux...

<sup>78</sup> M. Twain. *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Gallimard, 1987, 261 p., p.12.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>80</sup> *Ibid.*, préface.

L'enfant idéal dans la version de Mark Twain se démarque clairement des représentations typiques de la première moitié du dix-neuvième siècle.

L'enfant qu'admire l'écrivain américain n'est pas l'enfant résigné et passif, intégré à la société dont il épouse les vues, mais un petit être indépendant, ruant dans les brancards, cherchant à s'affirmer et avec lequel l'adulte, à présent, doit composer.<sup>81</sup>

Tom est chef de gang ("général d'armée"), bon batailleur, habile menteur, malin comme un singe, bourré d'imagination. Il déteste le travail, adore s'amuser et n'a qu'une faiblesse: les femmes. Tom est éperdument amoureux de la petite Becky Thatcher et dès le premier tiers du roman, il l'embrasse et la demande en mariage. Twain jette un regard bienveillant, teinté de nostalgie, sur son petit héros. Il puise dans ses souvenirs d'enfance, d'avant la guerre civile et l'industrialisation massive, et suggère que l'état d'enfance est supérieur et enviable parce que moins domestiqué, plus libre, plus sauvage.

Twain prend plaisir à reproduire les conversations d'enfants avec un évident souci de réalisme<sup>82</sup> et il décrit les moeurs enfantines jusque dans les petits détails intimes. Ainsi, lorsque Tom est en panne de *chewing-gum*, Becky lui propose de mâcher un peu le morceau qu'elle mastique et de le lui rendre un peu plus tard.<sup>83</sup> Twain jette un regard d'enfant sur le monde et réussit à presque abolir la distance inévitable le séparant de ses jeunes lecteurs. Lorsque Tom est malheureux d'avoir essuyé une rebuffade de son amoureuse, Twain écrit:

Il avait agi dans les meilleures intentions du monde, et elle l'avait traité comme un chien. Oui, comme un chien. Un jour trop tard peut-être, elle regretterait ce qu'elle avait fait. Ah! si seulement il pouvait mourir *momentanément!*<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 250.

<sup>82</sup> Les traductions françaises ne réussissent pas à reproduire la langue vernaculaire que rend si bien Twain dans ses dialogues.

<sup>83</sup> M. Twain. *op. cit.*, p. 66.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

L'écrivain navigue avec un évident plaisir dans les eaux vives de l'enfance. Profondément complice de ses jeunes lecteurs, il se range résolument de leur côté, participant ainsi à un univers où le plaisir est roi.

Au pays de Tom Sawyer, enfants et adultes appartiennent à des mondes bien à part. Les adultes représentent les contraintes, l'ennui. La plupart d'entre eux sont dessinés sous un jour défavorable. Personnage fort controversé, le père de Huck est un ivrogne réduit à l'état de loque humaine. Exaspéré, son fils ira jusqu'à exprimer des fantaisies meurtrières. La représentation choque à une époque où la famille est, après l'église, l'institution la plus vénérée. Ottevaere-van Praag écrit:

Mark Twain fait enfin une place aux pères indignes dans les livres pour enfants, trop généreux en pères parfaits ou perfectibles. Un son discordant traverse l'hymne chanté en chœur à la gloire de la famille et du foyer: la famille, dit Twain, n'est pas toujours ce havre de bonheur et de sécurité indispensable à l'épanouissement harmonieux de l'enfant.<sup>85</sup>

La tante Polly est foncièrement bonne mais stupide. Elle sert ainsi de faire-valoir à Tom qui profite de cette naïveté pour nous montrer combien il est futé, débrouillard, manipulateur. Alors même que Tom est d'une lucidité redoutable, sa tante se laisse facilement berner. N'est-elle pas "abonnée à tous les journaux de médecine des familles et autres attrape-nigauds phrénologiques"<sup>86</sup>? Quant au maître d'école, c'est un abominable tyran. De façon générale, dans *Tom Sawyer*, les adultes sont "mesquins, crédules, vénèrent l'argent et la richesse, respectent des institutions qui ne sont que pure frime."<sup>87</sup>

Tom Sawyer est plus superstitieux que pieux. Il se distingue, à l'école du dimanche, en trichant pour obtenir une Bible illustrée par Gustave Doré et le lecteur devine qu'à ses yeux l'exploit a plus de poids que le livre offert en récompense. Un peu plus tard, Tom vole la vedette au pasteur, en plein service, en libérant un

---

<sup>85</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 249-250.

<sup>86</sup> M. Twain. *op. cit.*, p.100.

<sup>87</sup> A. Lurie. *op. cit.*, p.16.

cancrelat et lorsqu'il découvre son ami Joe Harper en train d'étudier la Bible, il se détourne de ce "déprimant spectacle"<sup>88</sup>.

"Tom n'était pas l'enfant modèle du village. Il savait très bien qui était l'enfant modèle et il le détestait."<sup>89</sup>Le héros préfère se lier à Huckleberry Finn un hors-la-loi notoire, toujours en haillon, fieffé paresseux épris de liberté. Les parents du village interdisent à leurs enfants de s'acoquiner à ce paria mais Mark Twain trace de lui un portrait fort séduisant:

Il allait et venait entièrement à sa guise. L'été il dormait à la belle étoile, et l'hiver il passait ses nuits dans un tonneau; point n'était pour lui question d'école ni d'église, de maître ni de professeur; il allait à la pêche quand il voulait, prenait un bain dans la rivière quand cela lui chantait, se couchait à l'heure qui lui plaisait, était toujours le premier à marcher pieds nus au printemps et le dernier à mettre des chaussures à l'approche de la saison froide, ne se lavait jamais, ne changeait jamais de linge, et jurait comme un Templier. En un mot il jouissait de tout ce qui rend la vie digne d'être vécue; telle était dans Saint-Pétersbourg l'opinion de tout enfant surveillé et tenu en laisse par ses parents.<sup>90</sup>

Huck réclame le droit d'être différent, de rester libre. Il goûtera à la vie de famille, dans un foyer où une riche dame décide de le prendre en charge, mais en comparant son nouvel état à sa vie d'antan, Finn trouve sa vie bohème drôlement plus enviable. "Huck incarne la révolte d'un instinct naturel et sain contre les interdictions d'une société bien pensante",<sup>91</sup> explique Peter Coveney. Il refuse de se conformer, d'intégrer la société, préférant rester entièrement maître de lui-même. Comme le remarque Mary Lystad<sup>92</sup>, Huckleberry Finn ne veut pas changer le monde: il veut simplement façonner à sa guise son petit coin de l'univers. Huck vit isolé dans un monde dur où les adultes ne sont guère dignes de confiance et en ce sens il annonce les héros de la fin du vingtième siècle.

---

<sup>88</sup> M. Twain. *op.cit.*, p. 169.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>91</sup> P. Coveney. *The Image of Childhood. The Individual and Society: A study of the Theme in English Literature*, London, Penguin books, 1967, 361 p., p. 221.

<sup>92</sup> M. Lystad. *op. cit.*, p. 143.

"En Amérique règnent les gamins. Les garçons du Connecticut ou du Texas ne devraient jamais achever leur puberté. Malheur à l'homme adulte!"<sup>93</sup> C'est en ces termes que François Bluche résume l'idéologie américaine — si bien défendue par Mark Twain — selon laquelle les enfants, et plus particulièrement les petits garçons, sont infiniment plus intéressants que les adultes. Bluche suggère qu'on retrouve cette même conception de l'enfance chez la comtesse de Ségur. Le personnage de François de Nancé (François le bossu) n'est-il pas "plus charmant à onze ans avec sa bosse, qu'à vingt ans redressé"<sup>94</sup>?

De tous les écrivains français du dix-neuvième siècle, Mme de Ségur est celle qui innove le plus dans la sphère des représentations de l'enfance et il est vrai que sa vision de l'enfance est beaucoup plus américaine — ce qui, déjà, à cette époque, signifie plus complice de l'enfance — qu'européenne. Née vingt ans avant Tom Sawyer, Sophie de Réan ressemble plus à ce gentil voyou qu'au personnage d'Alice inventé par Lewis Carroll. Dans l'oeuvre de la comtesse de Ségur, le respect et le plaisir de l'enfance se manifestent non seulement dans le choix et la caractérisation des personnages enfants mais aussi dans une écriture qu'elle veut très accessible. "Avec elle, le livre pour la jeunesse prend un nouveau départ: rythme rapide, mélange d'émotion et de gaieté, composition claire, récits coupés de dialogues pleins de naturel"<sup>95</sup>, écrit Marc Soriano. Mme de Ségur s'adressait à des enfants bien réels, en l'occurrence ses petites filles préférées, Camille et Madeleine, premières critiques de ses manuscrits.

Dans l'univers de la comtesse de Ségur, les adultes sont généralement ennuyeux et ceux de sexe masculin plutôt bêtes. "Braves et sots, dévoués et sans cervelle, ombres d'eux-mêmes et sans suite dans les idées, les hommes sont une espèce sur laquelle on ne saurait compter."<sup>96</sup> Les jeunes héros de Mme de Ségur

---

<sup>93</sup> F. Bluche. *op. cit.*, p. 51.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> M. Soriano. *op. cit.*, p. 484.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 483.

sont eux aussi bien imparfaits mais drôlement plus amusants. L'héroïne des *Malheurs de Sophie* est étourdie, coquette, gourmande, très colère et désobéissante. Chacun de ces défauts est d'ailleurs illustré par un court récit. Dans sa structure, *Les Malheurs de Sophie* se distingue guère des contes d'avertissement du dix-huitième siècle où les héros désobéissants sont punis à la fin du récit. Mais la comtesse de Ségur se démarque en manifestant une vive sympathie pour la petite Sophie et en prenant grand plaisir à décrire la nature et les moeurs enfantines. Ce sont de gais sermons qu'elle adresse aux enfants par le biais de personnages forts et inventifs comme Sophie.

Marie-Thérèse Latzarus a comparé le personnage de Sophie de la comtesse de Ségur à Charlotte, une héroïne de Zénaïde Fleuriot. Le parallèle illustre combien l'oeuvre de la comtesse se distingue des historiettes bêtement édifiantes et peuplées de héros fantoches qui sévissent encore au dix-neuvième siècle.

Sophie coupe des petits poissons vivants, arrache les ailes des mouches, tandis que Charlotte ne pardonne pas à son cousin d'avoir tiré sur une hirondelle "une si jolie bête qui allait manger des cerises et qui ne faisait de mal à personne" [...] Charlotte est, comme Sophie, toute d'impulsion, mais son premier mouvement, auquel elle obéit toujours, est parfois charmant: elle donne ses marrons tout chauds à un petit pauvre qui a faim, et désolée de voir souffrir son grand-père, elle se met à lui frictionner courageusement la jambe.<sup>97</sup>

Les premiers mouvements de Sophie sont surtout réalistes. Sa quête profonde est le plaisir. Un monde la sépare de sa mère, Mme de Réan, qui la voudrait bien sage, et la tension entre ces deux univers nourrit chacun des récits. Dans l'épisode intitulé "Les fruits confits" Sophie lutte contre le désir impérieux de goûter à des friandises défendues. La comtesse décrit avec justesse et force détails l'attrait puissant des bonbons sur la pauvre Sophie qui finira par succomber.

---

<sup>97</sup> M.-T. Latzarus. *op. cit.*, p. 124.

Les "malheurs" de Sophie sont à vrai dire une suite de sottises, de désobéissances et d'étourderies typiquement enfantines. Mme de Ségur s'amuse de cette nature enfantine qu'elle perçoit et comprend avec beaucoup d'acuité. Dans certaines anecdotes, Sophie ressemble bien plus à une héroïne de la fin du vingtième siècle comme la célèbre Mimi Cracra d'Agnès Rosentiehl qu'à la petite Charlotte de Zénaïde Fleuriot. On imagine bien Mimi Cracra servant à ses amis un "thé maison" comme celui qu'invente Sophie: le blanc d'argenterie émietté dans l'eau du chien remplace la crème alors que les feuilles de trèfle trempant dans le même liquide servent de tisane.

La comtesse veut instruire et éduquer ses jeunes lecteurs et en ce sens, elle se range clairement du côté de la mère de Sophie, mais elle prend soin aussi de décrire le point de vue de l'enfant. Sophie tue les petits poissons de sa mère en les salant et en les coupant en menus morceaux jusqu'à ce qu'ils cessent de gigoter puis, lorsque sa mère se fâche, Sophie s'écrie: "je ne voulais pas les tuer, je voulais seulement les saler, et je croyais que le sel ne leur ferait pas de mal. Je ne croyais pas non plus que de les couper leur fit mal, parce qu'ils ne criaient pas."<sup>98</sup> C'est encore un raisonnement typique d'une fillette de quatre ans qui incite Sophie à se tailler les sourcils: "Puisque, dit-elle, les cheveux deviennent plus épais quand on les coupe, les sourcils, qui sont de petits cheveux, doivent faire de même. Je vais donc les couper pour qu'ils repoussent plus épais."<sup>99</sup>

La comtesse de Ségur est souvent réactionnaire. Elle défend l'ordre établi et surtout, les différentes classes sociales, mais ses représentations de l'enfance ont l'audace d'une réelle complicité. Fervente chrétienne, la comtesse de Ségur a mis plus d'eau bénite dans sa vie que dans ses fictions pour enfants ce qui trahit sans doute une volonté de divertir les enfants bien plus que les édifier. François

---

<sup>98</sup> C. de Ségur. *Les Malheurs de Sophie*, Paris, Gallimard, 1977, 182 p., p. 32.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 50.

Caradec raconte d'ailleurs une anecdote amusante décrivant bien les visées littéraires de la comtesse :

Lorsque Emile Templier demande [à la comtesse de Ségur] de faire repentir Cadichon d'avoir jeté Auguste dans le fossé, elle répond: "Je vous ferai seulement observer que je n'ai pas voulu créer un âne chrétien, mais un âne tel que vous les qualifiez, âne avant tout."<sup>100</sup>

Avec *L'île au trésor*, paru en 1883, Robert-Louis Stevenson invente une nouvelle forme d'évasion à l'intention des jeunes. Les contes de fées viennent d'être remis à la mode; le roman d'aventure leur fournit une autre façon de rêver. Denis Butts<sup>101</sup> compare d'ailleurs la structure narrative de *L'île au trésor* à celle d'un conte merveilleux. En invitant les enfants à partir à l'aventure, à découvrir de nouveaux espaces, Stevenson encourage l'esprit d'indépendance des jeunes.

En le poussant à entreprendre des voyages lointains et à découvrir de nouvelles terres, le roman d'aventures, au milieu d'une production axée presque exclusivement sur le passé, fut le seul, avant 1890, à exalter le dynamisme, l'esprit d'indépendance et d'initiative du jeune adolescent— dans *Treasure Island* raconté à la première personne, un jeune garçon tient le rôle principal et détermine le processus créatif chez l'auteur— et une volonté orientée vers l'action constructive.<sup>102</sup>

Comme le remarque Elisabeth Nesbitt<sup>103</sup>, d'autres écrivains avaient offert un peu d'aventure aux enfants avant Stevenson mais leurs péripéties étaient diluées dans une leçon de morale. Dans *L'île au trésor*, l'intrigue prend toute la place. Stevenson met son talent au service des rebondissements de l'action sans se soucier de la conscience morale de ses personnages. Ils sont bien trop occupés à réagir aux événements pour réfléchir. Alors que la trame narrative des récits d'avertissement qui ont marqué les débuts de la littérature jeunesse était très

<sup>100</sup> F. Caradec. *op. cit.*, p. 150.

<sup>101</sup> D. Butts. *Stories and Society. Children's Literature in its Social Context*, New York, St. Martin's Press, 1992, 143 p., p. 74-75.

<sup>102</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 427.

<sup>103</sup> E. Nesbitt. "A New Impulse in Romance", C. Meigs et al. *op. cit.*, p. 302-309.

prévisible, Stevenson s'ingénie à déstabiliser ses lecteurs avec des événements surprenants.

Persuadé que les enfants s'emparent d'un livre en espérant y trouver, avant tout, du plaisir, Stevenson leur concocte une aventure extraordinaire sur mesure: trésor, meurtres, pirates, mutineries... Tout ce dont rêvait Tom Sawyer! L'écrivain choisit des images fortes, impressionnantes; il courtise le danger, laisse planer le mystère. La peur l'emporte sur les autres émotions et la scène la mieux réussie est sans doute celle où le jeune héros, caché dans une barrique, découvre qu'il est entouré d'escrocs et que sa vie est en danger. "Imaginez ma terreur. J'aurais bondi sur le pont et me serais enfui si j'en avais trouvé la force, mais bras et jambes me manquaient, et mon coeur se dérobait tout autant"<sup>104</sup>, nous confie le héros narrateur.

Ce héros, Jim Hawkins, est un enfant plutôt ordinaire, auquel les jeunes lecteurs peuvent facilement s'identifier. Il n'est ni plus ni moins courageux qu'un enfant normal. Hawkins est entouré de personnages terribles, plus grands que nature, comme le légendaire Long John Silver. En rupture avec la tradition puritaine, Stevenson évite les simplifications manichéennes. Silver est une crapule mais, comme le souligne Denis Butts<sup>105</sup>, c'est aussi le seul membre d'équipage véritablement affectueux envers Jim. Il est peut-être cruel mais il a parfois bon coeur et c'est, de loin, le personnage le plus fascinant sinon le plus attirant.

Le premier épisode de *Pinocchio* est paru en 1881. Cette longue quête initiatique d'une marionnette aspirant à devenir un être humain illustre le cheminement des enfants vers la raison, la socialisation et donc, le monde des adultes. L'histoire de Pinocchio enseigne l'autonomie, le sens des responsabilités, l'intériorisation des figures d'autorité; elle dit aux enfants que la recherche du plaisir mène au désenchantement. Mais *Pinocchio* raconte aussi, et peut-être

---

<sup>104</sup> R.-L. Stevenson. *L'Île au trésor*, Paris, Duculot, 1990, 286 p., p. 101.

<sup>105</sup> D. Butts. *op.cit.*, p. 75.

même surtout, le plaisir d'un enfant rebelle qui n'a pas du tout envie d'écouter les sages conseils des grands. Aller à l'école? Apprendre un métier? Travailler? "De tous les métiers du monde, un seul me conviendrait vraiment tout à fait. Celui de manger, boire, dormir, m'amuser, et vivre, du matin au soir un vie de vagabond"<sup>106</sup>, déclare Pinocchio au début du récit. A la toute fin, la marionnette étourdie se convertit en enfant sage mais le dénouement n'efface pas tout le bonheur précédemment décrit et surtout, ce parti-pris pour l'enfance qu'exprime Collodi à travers son héros.

A peine Gepetto lui a-t-il fabriqué des mains, Pinocchio s'amuse aux dépens de son créateur en arrachant sa perruque. Quelques pages plus loin, dans un passage qui a ravi des millions d'enfants, Pinocchio s'apitoie sur son sort en ces termes:

Vraiment, comme nous sommes bien malheureux, nous autres les enfants. Tous nous attrapent, tous nous font la leçon, tous nous donnent des conseils. A les en croire, tous se mettent dans la tête qu'ils sont nos parents et nos professeurs: tous, même les grillons qui parlent.<sup>107</sup>

Elisabeth Nesbitt<sup>108</sup> souligne qu'en donnant vie à la marionnette, son créateur l'a surtout doté d'une personnalité riche et nuancée ce dont les personnages enfants de la littérature pour la jeunesse avaient été si longtemps privés. Pinocchio est inventif, entêté, paresseux, futé, insouciant jusqu'à la cruauté et pourtant sensible mais aussi menteur, naïf, rusé... Sans tout, Pinocchio est drôle. Pour bien des observateurs, c'est l'humour du texte de Collodi qui en a fait un des plus grands classiques de la littérature pour la jeunesse. Paru d'abord en feuilleton dans le *Giornale dei Bambini*, l'histoire de Pinocchio a souvent failli se terminer

<sup>106</sup> C. Collodi. *Pinocchio*, Paris, Gallimard, 1988, III. Roberto Innocenti, 141 p., p. 18.

<sup>107</sup> Cité dans M. Soriano. *op. cit.*, p. 133-134; ce passage est mieux traduit dans le texte cité par Soriano que dans l'édition Gallimard (p.46).

<sup>108</sup> E. Nesbitt. *op. cit.*, p. 345.

brutalement, Collodi décidant notamment de crucifier Pinocchio, mais les enfants ont tellement protesté que l'écrivain a poursuivi la série.

Un peu à la manière de Sophie de Réan mais avec plus de joie, de ferveur et de conviction, Pinocchio commet bêtises par-dessus bêtises, en subit les tristes conséquences et, inévitablement, récidive. Un formidable appétit de plaisir gouverne la petite marionnette et s'il écoute les recommandations de tous ceux qui se mêlent de lui en prodiguer, il n'en fait quand même qu'à sa tête. Malgré le dénouement qui est une concession au code moral de l'Italie, Pinocchio "met en valeur l'enfance indépendante, spontanée et exubérante, insolente et querelleuse, insensible aux interdits sociaux et moraux, tout entière livrée à la fantaisie et à ses désirs d'évasion."<sup>109</sup>

*Pinocchio* constitue en effet un savant dosage d'audace et de conformisme. Le héros persévère longtemps dans sa nature enfantine. A l'article de la mort, alors que la Fée lui tend un médicament, Pinocchio décide soudainement que, tout compte fait, il n'avait pas la potion trop amère. Le pantin pleure, crie, se rebiffe. Il attendra que la mort le frôle pour avaler finalement le médicament qui le ressuscitera. Lorsque la fée lui demande pourquoi il s'est tant fait prier, Pinocchio répond: "C'est que nous, les enfants, nous sommes tous ainsi! Nous avons plus peur des médicaments que du mal."<sup>110</sup> Collodi rend Pinocchio attachant avec, ou malgré, ses défauts mais chacune de ses aventures rappelle aux jeunes lecteurs qu'hors du foyer, dans les zones interdites, d'horribles dangers les guettent. Collodi rejoint ainsi la vision de nombreux écrivains de son époque pour qui la famille sert de bouclier contre les dangers et difficultés de la vie. Et si Geppetto est décrit comme un bon vieillard généreux et aimant mais un peu naïf, la figure maternelle, incarnée par la Fée, représente, dans la logique du récit, un bien encore plus

---

<sup>109</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 256.

<sup>110</sup> C. Collodi. *op. cit.*, p. 58.

précieux que tous les amusements si chers à Pinocchio. A la fin de ses aventures, Pinocchio la décrit ainsi:

C'est ma maman; et elle ressemble à toutes les gentilles mamans qui aiment leurs enfants, et ne les perdent jamais de vue, et les assistent tendrement dans leurs malheurs, alors même que ces enfants, par leurs inconséquences et leurs mauvais comportements, mériteraient d'être abandonnés et livrés à eux-mêmes.<sup>111</sup>

Ainsi, comme le remarque Marc Soriano:

L'immense succès de Pinocchio semble dû à cette ambiguïté: les parents et enseignants apprécient son "moralisme"; les enfants au contraire sont heureux de retrouver en lui le bois dont ils sont faits, ils projettent sur cet affreux jojo toutes les envies de désobéissance qui entrent dans leur volonté de vivre.<sup>112</sup>

Pinocchio est sans doute le plus célèbre affreux jojo de l'histoire de la littérature jeunesse mais il n'est pas le seul. Comme Tom Sawyer, Pinocchio appartient à la grande tradition des *naughty child* dont Malte Dahrendorf<sup>113</sup> a suivi l'évolution. Ces personnages espiègles et désobéissants témoignent d'une importance grandissante du discours à l'enfance au dix-neuvième siècle. Si l'on accepte que la littérature jeunesse répond à deux exigences, celle de la société et celle des enfants, ces enfants terribles trahissent bien plus un discours à l'enfance qu'un discours sur l'enfance. L'enfant modèle des contes d'avertissement traditionnels reflète une vision d'adulte. Il exprime ce que l'adulte voudrait que soit l'enfance. Les petites pestes du dix-neuvième siècle proposent une définition beaucoup plus enfantine de l'enfance.

Pinocchio pouvait déjà converser avec les chats et les grillons mais Rudyard Kipling va plus loin dans l'anthropomorphisation. A la fin du dix-neuvième siècle, et

<sup>111</sup> C. Collodi. *op.cit.*, p.126.

<sup>112</sup> M. Soriano. *op. cit.*, p. 134.

<sup>113</sup> M. Dahrendorf. "The "naughty child" in past and contemporary children's literature", D. Escarpit et al. *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6e congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983*, Munich, Saur, 1985, 392 p., p.43-57.

de façon encore plus importante dans les premières décennies du vingtième siècle, les représentations de l'enfance se déplacent progressivement dans un monde autre, celui des bêtes. Tout porte à croire que les écrivains pour la jeunesse ne pouvant plus proposer des représentations idylliques de la famille et, de façon plus générale, des relations entre enfants et adultes, dans le cadre de récits réalistes, ont choisi de créer des univers plus fantaisistes — mais, rappelons-le, très cohérents— où tout était encore possible. Il faut toutefois ajouter que cette vague de héros animaux témoigne aussi d'une ouverture à une vision enfantine du monde puisque les enfants, dans leur pensée animiste, ne tracent pas de frontières bien claires entre le monde des hommes et celui des bêtes.

Dans le *Livre de la jungle*, publié en 1894, l'enfant héros, Mowgli, poursuit son éducation dans la jungle, loin des humains. L'adulte autoritaire de l'Angleterre victorienne est remplacé par des animaux, personnages plus amusants, insensibles aux préjugés des hommes, et défenseurs de vérités plus fondamentales, moins étriquées. La loi de la jungle n'est pas un ramassis de règlements arbitraires imposés par l'autorité mais un code de vie basé sur la responsabilité et le respect de chacun. Le *Livre de la jungle* raconte le passage de l'enfance à l'âge adulte. Aimé, choyé et protégé, parmi les loups et les ours, Mowgli grandit heureux et c'est en pleurant qu'il quittera la jungle pour rejoindre les hommes. Nostalgique de l'enfance, Kipling soutient quand même que les petits hommes devraient aspirer à devenir grands. Comme Pinocchio, Mowgli est orienté vers l'âge adulte. Après Kipling, les grands écrivains de l'enfance— Barrie, Lindgren, Graham— isoleront leurs jeunes personnages sans tenter de les faire cheminer vers l'âge adulte. L'enfance devient alors un refuge, un monde plus riche et plus authentique, un état éminemment enviable, qu'il faut à tout prix prolonger.

L'évolution des représentations de l'enfance au dix-neuvième siècle n'est pas seulement l'affaire d'écrivains. De grands illustrateurs ont participé à cette redéfinition de l'enfance. La littérature de colportage— les *chapbooks* en

Angleterre et la Bibliothèque Bleue puis l'imagerie d'Epinal en France— a fourni de premières images au peuple, en grande partie analphabète, mais aussi aux enfants. L'évolution des images d'Epinal dont la popularité atteindra son apogée au dix-neuvième siècle, illustre bien la reconnaissance progressive d'un statut spécifique à l'enfance. Alors qu'au début du dix-huitième siècle enfants et adultes partageaient les mêmes pages, l'atelier des frères Pellerin s'est mis à produire, un peu plus tard, des pages encartées destinées plus spécifiquement au public enfantin.

C'est au dix-neuvième siècle que des illustrateurs comme Rodolphe Töpffer posent pour la première fois le problème de la lisibilité de l'image destinée aux enfants. Avant Töpffer, les illustrateurs produisaient des images sans s'intéresser à la façon dont elles étaient reçues par leur jeune public. "Töpffer simplifie son trait jusqu'à obtenir un dessin linéaire qui en souligne les caractères expressifs, afin de le rendre intelligible à ses petits lecteurs"<sup>114</sup>, explique Claude-Anne Parmegiani.

Aux personnages fantoques créés par les écrivains, les illustrateurs répondent avec des représentations désincarnées de l'enfance. "Les enfants conservent l'attitude empruntée, les traits figés, la physionomie poupine qui caractérisent la représentation conventionnelle de l'époque"<sup>115</sup>. Tout comme l'éditeur Hetzel reconnaissait dans l'enfant des traits considérés féminins comme la sensibilité, les illustrateurs conçoivent la morphologie enfantine tout en rondeur et en douceur avec une grâce féminine.

L'idéalisation et la mythification de l'enfance si caractéristiques du romantisme donnent lieu à des représentations non pas de l'enfance mais de l'Enfant, figure symbolique et générique essentialisée. Ainsi, une des plus célèbres illustratrices du dix-neuvième siècle, l'Anglaise Kate Greenaway, propose la "vision d'une enfance idéalisée, dans un paysage campagnard anglais idéalisé lui aussi:

---

<sup>114</sup> C.-A. Parmegiani. *op. cit.*, p. 23.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 38.

des bébés délicieux, des petites filles et des petits garçons jolis et délicats jouant dans des jardins parfaitement entretenus."<sup>116</sup>

Des illustrateurs comme Lorenz Froëlich s'attardent quand même à la nature enfantine de leurs personnages. Mais si l'enfant devient reconnaissable à certains traits caractéristiques, l'illustrateur ne s'aventure pas trop dans les sentiers de l'individuation et refuse de trop personnaliser les représentations. A la fin du siècle, des illustrateurs comme Boutet de Monval réussirent à produire des représentations un peu plus individualisées et moins mièvres et ils inventeront d'affreux garnements courant parmi les jolis enfants modèles.

Les premières images pour enfants relevaient d'intentions didactiques. Plus ludique au dix-neuvième siècle, l'image sert toutefois, un peu comme l'humour et la fantaisie dans les textes, à mieux faire avaler les leçons de morale de la littérature destinée à la jeunesse. Dans l'édition populaire, l'enfant était représenté comme un adulte en miniature. Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, les héros enfantins de la littérature pour la jeunesse participent à une idéalisation de l'enfance et les illustrateurs proposent des corps enfantins aussi minuscules que parfaits mais peu à peu les créateurs prennent conscience de la spécificité de leur public et trouvent des images adaptées à ses désirs et besoins. Cette progression mène nécessairement à une définition plus ludique de l'image.

De façon générale, le dix-neuvième siècle marque le passage d'un discours sur l'enfance, moralisateur et édifiant, à un discours à l'enfance, plus ludique, plus complice et mieux adapté à la réalité des jeunes lecteurs. A la fin du siècle, l'écrivain pour la jeunesse est plus concerné par la spécificité de l'enfance alors qu'auparavant il tentait surtout, par l'intermédiaire du livre pour la jeunesse, d'imposer son monde, sa vision, ses normes, ses lois à l'enfant lecteur. Ottevaere-van Praag remarque que la littérature enfantine de la fin du siècle propose de plus en plus "de figures enfantines débarrassées de la tutelle des adultes, des garçons

---

<sup>116</sup> A. Lurie. *op. cit.*, p. 68-69.

et des filles mus par un esprit d'indépendance, voire de franche contestation."<sup>117</sup> Toutefois, jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, les petits héros évoluent dans un univers où les adultes, très présents, détiennent clairement le pouvoir et l'autorité.

Avec *La chasse aux trésors* paru en 1899, Edith Nesbit libère des enfants turbulents dans une série de récits humoristiques. Comme l'explique Alison Lurie, Nesbit adopte clairement le point de vue de l'enfant. Lurie cite à titre d'exemple, un extrait du récit "The Cockatoucan" dans lequel la petite Matilda refuse de rendre visite à sa vieille tante.

On la questionnerait sur son travail scolaire, sur ses notes, on lui demanderait si elle a été sage. Je ne m'explique pas pourquoi les grandes personnes ne voient pas le côté impertinent de ces questions. Supposez que vous répondiez: "Je suis la meilleure de ma classe, tata, merci beaucoup, et je suis d'une sagesse exemplaire. Et maintenant parlons un peu de toi. Ma chère tante, combien d'argent possèdes-tu, as-tu encore sermonné tes domestiques, ou t'es-tu efforcée d'être gentille et patiente comme il convient de la part d'une tante bien élevée, dis-moi un peu, ma chère?"<sup>118</sup>

Cinquante ans avant la création du Petit Nicolas de Jean-Jacques Sempé, Nesbit adopte déjà un ton joyusement irrévérencieux. Dans son oeuvre, les enfants héros ne sont pas stéréotypés; ils possèdent une véritable épaisseur psychologique; ils sont riches et nuancés. De plus, l'écrivain adulte adopte un regard d'enfant pour les présenter. C'est là une des grandes avancées du dix-neuvième siècle: d'un regard d'adulte sur des considérations adultes imposées à des enfants, on chemine vers un regard d'enfant sur des réalités enfantines partagées avec des enfants. L'écrivain se rapproche de l'enfant héros comme de l'enfant lecteur. Mais l'évolution s'accomplit lentement et à la fin du siècle, Nesbit fait encore exception.

---

<sup>117</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 297.

<sup>118</sup> A. Lurie. *op. cit.*, p. 122.

La production abondante de livres pour la jeunesse ainsi que la parution de plusieurs véritables chefs-d'oeuvre au dix-neuvième siècle accuse un intérêt grandissant pour l'enfance. La multiplication des genres littéraires— récits d'avertissement mais aussi contes, romans de moeurs enfantines, romans domestiques, récits humoristiques, fantaisistes, absurdes...— ainsi que l'apparition de catégories d'âge diverses participent à un même mouvement d'attention à l'enfance. Même si de nombreux auteurs, illustrateurs et éditeurs destinent leurs livres de façon vague aux "jeunes et moins jeunes", on remarque une volonté de mieux cibler la littérature jeunesse pour répondre aux besoins spécifiques d'enfants d'âges différents. Non seulement l'enfant est-il différent de l'adulte mais les enfants ont, à des âges divers, des besoins particuliers. La littérature du dix-neuvième siècle offre ainsi de courts récits abondamment illustrés pour les tout-petits et des romans d'aventure ou de moeurs pour les plus grands. Marc Soriano a souligné ce désir de tenir compte des différents âges chez la comtesse de Ségur dont les récits ont grandi en même temps que ses petites filles.<sup>119</sup>

A l'aube du vingtième siècle, le champ littéraire pour la jeunesse a subi des transformations majeures. Au début du dix-neuvième siècle, l'enfant jouissait d'un statut différencié et les écrivains tentaient de tenir compte de certaines caractéristiques qui lui sont propres mais dans le but unique de mieux l'éduquer. Toutefois, il semble bien qu'à force d'observer et d'écouter l'enfance, les écrivains pour la jeunesse — et les adultes en général — se soient laissés convaincre et séduire. La fin du siècle est ainsi caractérisée par le passage d'un discours *sur* l'enfance à un discours *à* l'enfance comme en témoigne l'importance grandissante accordée au divertissement. Le narrateur sermonneur est remplacé par une instance plus joyeuse, plus complice de l'enfance, qu'il s'agisse de récits à la première ou à la troisième personne. En cherchant à réduire l'écart entre l'enfant lecteur et lui, l'écrivain apprend à jeter un regard d'enfant sur le monde.

---

<sup>119</sup> M. Soriano. *op.cit.*, p. 478-479.

Alors même qu'il découvre l'enfance, l'écrivain découvre aussi son enfance perdue. Cette vision nostalgique favorise l'élaboration mythique comme l'a démontré Marie-José Chombart de Lauwe.

Les écrivains se mettent en quête de leur propre enfance en créant un mythe personnel, mais ce passé se prolonge et s'actualise en se projetant sur les enfants qui les entourent. Les difficultés des relations entre enfants et adultes, le décalage entre le modèle rêvé, qui est souvent une image idéale de soi-enfant, et l'enfant réel, amènent souvent des auteurs à construire un enfant symbolique, qui incarne les valeurs positives déjà mises en évidence.<sup>120</sup>

Le Romantisme a encouragé cette pensée mythique en glorifiant l'enfance et en maintenant la littérature pour la jeunesse dans un discours sur l'enfance. Mais peu à peu, l'ouverture à l'enfance entraîne l'émergence de nouveaux héros moins symboliques, plus près de l'enfant réel, plus crédibles. Ces enfants de papier sont plus riches, plus nuancés, plus individualisés. De façon générale, ils sont aussi plus forts et plus autonomes mais aussi plus typiquement enfantins. Plusieurs jeunes héros sortent ainsi de leur assujettissement: ils s'affirment et osent même se rebeller au risque d'être punis mais ils réussissent de plus en plus souvent à tirer leur épingle du jeu. Quant aux adultes, jadis indéfectiblement exemplaires, on les découvre parfois moins parfaits.

La reconnaissance d'un statut, comme de goûts et de besoins, spécifiques à l'enfance mène, au cours du dix-neuvième siècle, à la constitution d'un monde autre, d'une "race à part"<sup>121</sup> dont parle Marie-José Chombart de Lauwe. Au dix-huitième siècle, c'est l'imperfection même de l'enfance, cette petite âme à sauver, qui la distinguait de l'âge adulte. Une relation éducative autoritaire tenait les enfants en respect, à l'écart des adultes, mais il ne s'agissait pas véritablement d'un monde autre ou d'une race à part. Au dix-neuvième siècle, alors même que la société manifeste un intérêt grandissant pour l'enfance, la distance entre l'enfance

---

<sup>120</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *op. cit.*, p. 220.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 18.

et l'âge adulte se maintient et même se creuse avec la mise en place de ce monde autre dont le vingtième siècle précisera les frontières.

## CHAPITRE 4

### DE L'AGE D'OR A LA REVOLUTION

#### 1. La période de latence (1900-1950)

Après une naissance difficile au dix-huitième siècle et de grandes périodes de croissance au dix-neuvième, la littérature pour la jeunesse entre dans une phase de latence qui se poursuivra jusqu'au milieu du vingtième siècle. Ces décennies plutôt calmes apparaissent comme une période d'incubation au cours de laquelle une véritable révolution se prépare sourdement. Quelques oeuvres seulement, parues surtout dans la première décennie, ne sont pas tombées dans l'oubli: *Pierre Lapin*(1902) de Beatrix Potter, *Peter Pan*(1904) de James Barrie, *Le Vent dans les saules*(1908) de Kenneth Grahame, *Anne la maison aux pignons verts*(1908) de Lucy Maud Montgomery, *Winnie l'Ourson*(1926) de A. A. Milne, *Baba*(1931) de Jean de Brunhoff, *Fifi Brindassier*(1945) de Astrid Lindgren et, bien sûr, la série du Club des cinq d'Enid Blyton. D'autres classiques de l'époque — *Le magicien d'Oz*(1900) de Frank L. Baum, *Polyanna*(1913) de Eleanor Porter et *Mary Poppins*(1934) de Pamela Travers — sont surtout connus dans leur version cinématographique.

Presque tous ces classiques du début du siècle mettent en scène des héros animaux ou conversant avec les animaux. Avant de connaître des transformations profondes à la fin des années 60, la littérature pour la jeunesse poursuit le mouvement amorcé au siècle précédent: isolement de l'enfance dans un monde autre mais recherche de complicité et prolifération de représentations optimistes et

rassurantes dans un univers de lapins, d'ours et de souris. Jusqu'au milieu du siècle, "l'illustration pour enfants développe une authentique esthétique du bonheur"<sup>1</sup> avec des représentations légères, puériles, insouciantes et, somme toute, encore assez désincarnées, constate Claude-Anne Parmegiani. La remarque s'applique aussi aux textes car même les orphelins sont heureux. La tendance est encore à l'idéalisation mais il y a plus d'humour et moins de sensiblerie.

Les livres pour enfants offrent des images déformées, des portraits souvent inversés de la réalité. A une époque où la planète est déchirée par deux grandes guerres, les récits sont peuplés d'enfants ordinaires, confrontés à des difficultés ordinaires dans un monde foncièrement bon<sup>2</sup>. Au royaume des blaireaux, des rats, des oursons et des lapins, la guerre n'a pas lieu. Dans *Nos livres d'enfants ont menti* paru en 1951, A. Brauner reproche aux livres pour la jeunesse de ne se distinguer de "celui que lit Maman que par l'absence plus ou moins complète de certains problèmes"<sup>3</sup>. C'est donc un faux réalisme, une représentation édulcorée de la réalité, qu'offre la littérature pour la jeunesse. Les livres sont rassurants alors même que les adultes craignent de ne plus réussir à maintenir l'ordre, protéger la foi et garantir la morale. L'enfance devient le refuge des valeurs menacées de disparition et représente, selon Peter Coveney, l'espoir de salut d'un monde aliéné<sup>4</sup>.

Profondément nostalgique, la littérature pour enfants du début du siècle est tournée vers le passé. Les jeunes héros y vivent encore à la campagne dans de paisibles petites communautés où la vie est simple et les valeurs fondamentales font l'unanimité. Ces livres disent aux enfants que le passé était mieux que le

---

<sup>1</sup> C.-A. Parmegiani. *op.cit.*, p. 292.

<sup>2</sup> Sally Allen Mc Nall utilise la formule "ordinary children having ordinary troubles" dans "American Children's Literature 1880-present" J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *American Childhood: A Research Guide and Historical Handbook*, Greenwood, Westport, 1985, 711 p., p. 378-379.

<sup>3</sup> A. Brauner. *Nos livres d'enfants ont menti*/Paris, S.A.B.R.I., 1951, 179 p., p. 13.

<sup>4</sup> P. Coveney. *op. cit.*, p. 339.

présent<sup>5</sup> résume Sally Allen Mc Nall. Après une certaine ouverture à la différence au cours de l'âge d'or, le début du siècle est marqué par un retour à la conformité.<sup>6</sup> Les jeunes héros de la littérature pour la jeunesse sont encore guidés par des adultes mais la toute-puissance de ces derniers s'effrite au fil des décennies dévoilant ainsi les contours d'un nouveau mythe qui s'épanouira véritablement dans la deuxième moitié du siècle. Les enfants seront alors présentés comme plus forts, plus compétents et mieux armés pour résoudre les contradictions de la société moderne que leurs aînés.

En attendant ce renversement, la plupart des écrivains pour la jeunesse de la première moitié du siècle proposent encore un portrait idyllique de la famille et cette vision tient bon jusqu'à la fin des années soixante. Fulvia Rosenberg a analysé les relations familiales dans un corpus de romans mis à la disposition des jeunes au milieu du siècle. Elle déplore une représentation déformée et appauvrie de la réalité et des descriptions stéréotypées des parents:

La mère est représentée comme attachée au foyer. Elle est passive et dépendante, vivant en fonction de la famille, sans vie propre que ce soit professionnelle ou intellectuelle... Le père est celui qui travaille, qui prend les décisions.<sup>7</sup>

Anne Scott MacLeod<sup>8</sup> remarque qu'au vingtième siècle les mauvais parents sont tabous dans la littérature jeunesse américaine jusqu'aux alentours de 1960. Dans son analyse du corpus américain pour la jeunesse de 1916 à 1955, Mary Lystad<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op. cit.*, p. 381.

<sup>6</sup> L'illustrateur français Benjamin Rabier, (créateur entre autres de la série Gédéon parue entre 1923 et 1939), constitue un bon exemple. Ses récits encouragent les enfants à obéir aux convenances sociales car les marginaux sont bafoués et ridiculisés. Voir à ce sujet C.-A. Parmegiani. *op. cit.*, p. 148-151.

<sup>7</sup> F. Rosenberg. *La famille dans les livres pour enfants*, Paris, éditions Magnard, 1976, 158 p., p. 118.

<sup>8</sup> A. Scott MacLeod. *A Moral Tale. Children's Fiction and American Culture 1820-1860*, Archon Books, 1975, 196 p., p. 65-66.

<sup>9</sup> M. Lystad. *op. cit.*, p. 154-177.

remarque que la famille est encore source de bonheur et de confort mais que les valeurs religieuses ont perdu beaucoup d'importance.

Même s'ils tentent de protéger l'enfance, les écrivains veulent créer des personnages auxquels les jeunes lecteurs s'identifieront, qui les interpellent et leur ressemblent. Les lieux de l'enfance plutôt que ceux de l'âge adulte occupent désormais l'avant-scène et le système de personnages n'obéit plus à une structuration rigoureusement manichéenne. Surtout, les écrivains pour la jeunesse ont clairement choisi de s'adresser aux enfants; le discours à l'enfance est désormais plus important que le discours sur l'enfance. "It seemed as though twentieth-century writers for children had learned a lesson from the Golden Age of Victorian children's books: literature was for pleasure rather than for admonition"<sup>10</sup>, écrit Sheila Egoff. Sally Allen Mc Nall insiste sur la métamorphose des petits héros qu'entraîne cette évolution.

At this time, and through the 1950s, it is true that the central characters of children's fiction were no longer divided into melodramatically good and bad boys and girls, in the nineteenth-century style, nor were the things that happened to them as improbable as they had been.<sup>11</sup>

L'histoire de Dorothee au pays d'Oz est moins subversive que celle d'Alice au pays des merveilles mais elle introduit le merveilleux dans la littérature jeunesse américaine à une époque où les fées étaient beaucoup plus populaires en Europe qu'en Amérique. L'oeuvre de Baum a aussi le mérite de proposer une héroïne forte, courageuse et persévérante, engagée dans une quête qui l'entraîne bien loin de sa famille. Mark I. West<sup>12</sup> rappelle que l'héroïne de Baum est

---

<sup>10</sup>S. Egoff. "Precepts, Pleasures, and Portents", S. Egoff et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature*, Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p., p. 416.

<sup>11</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op. cit.*, p. 378.

<sup>12</sup> M. I. West. "The Dorothy's of Oz: A Heroine's Unmaking", D. Butts. *Stories and Society. Children's Literature in its Social Context*, New York, St. Martin's Press, 1992, 143 p., p. 125-131.

beaucoup plus forte que le personnage vedette du film produit par les studios MGM en 1939. Ainsi, par exemple, dans la version originale, Dorothée choisit de risquer sa vie pour sauver son chien alors même qu'un cyclone chasse tous les habitants dans des abris souterrains. Dans la version cinématographique, l'héroïne ne décide rien : elle est victime de la tempête. Frank L. Baum ne voulait pas révolutionner le champ littéraire pour la jeunesse mais simplement faire plaisir aux enfants<sup>13</sup> ce qui ne l'empêche pas de livrer une leçon à ses lecteurs par l'intermédiaire de son héroïne. L'aventure de Dorothée au pays d'Oz lui permet de se réconcilier avec son sort, d'accepter la réalité et de découvrir qu'elle est profondément attachée à sa famille. A la fin du récit, l'héroïne confie à la fée Glinda que son souhait le plus cher est de rentrer à la maison.

Beatrix Potter voulait tellement rejoindre les enfants qu'elle a inventé un album de petit format adapté aux mains des enfants bien avant que divers éditeurs, dont François Faucher en France, ne reprennent l'idée. Alison Lurie<sup>14</sup> remarque aussi que Beatrix Potter adopte une focalisation très enfantine. Tout semble vu par quelqu'un de plus petit qu'un adulte, observant le monde de très près. Beatrix Potter propose deux types de personnages : les sages et les moins sages. Or, Pierre Lapin, Tom Chaton, Noisette l'Écureuil et les Deux Vilaines Souris sont aussi turbulents, impertinents et imprudents que sympathiques alors que les trop sages Flopsaut, Trotsaut et Queue-de-Coton sont beaucoup moins attachants. Potter ne bouleverse rien mais elle réussit à toucher les enfants de son époque et des générations à venir. "C'est à travers la figure de *Peter Rabbit* (1902) que la bête devient, au début du XXe siècle, le véritable substitut symbolique du corps de l'enfant"<sup>15</sup>, écrit Claude-Anne Parmegiani. Dans ses représentations transposées, Potter conçoit l'enfance tout en douceur et en rondeurs. Aux bêtes exotiques,

---

<sup>13</sup> L'auteur exprime son intention dans une édition de l'oeuvre citée par M. Lystad. *op.cit.*, p.148.

<sup>14</sup> A. Lurie. *op.cit.*, p. 107-115.

<sup>15</sup> C.-A. Parmegiani. *op. cit.*, p. 146.

étranges ou sauvages, l'illustratrice préfère les lapins au duvet soyeux avec de grands yeux doux et un joli nez rose.

Comme toutes les oeuvres qui passent à la postérité, les classiques du début du vingtième siècle mêlent audace et conformisme à des degrés divers. Deux oeuvres privilégient clairement l'audace: *Peter Pan* de James Matthew Barrie et *Fifi Brindassier* d'Astrid Lindgren. *Peter Pan, l'enfant qui ne veut pas grandir* est d'abord une féerie en cinq actes présentée au public londonien en 1904 et qui prendra définitivement sa forme romancée en 1911. Le roman s'ouvre sur cette phrase: "Tous les enfants, sauf un, grandissent."<sup>16</sup> Le narrateur poursuit en expliquant comment la petite Wendy découvre, à deux ans, "qu'elle était condamnée à grandir"<sup>17</sup>. La fillette comprend qu'être enfant est un état supérieur et enviable, lorsque sa mère s'écrie en l'admirant: "Oh, si seulement tu pouvais rester ainsi à jamais!"<sup>18</sup> Quelques années plus tard, Wendy reçoit, dans sa nursery, la visite d'un étrange petit garçon d'un âge indéterminé: Peter Pan. Peter raconte à Wendy qu'il s'est enfui de chez lui le jour de sa naissance après avoir entendu ses parents parler de ce que ferait leur fils une fois devenu un homme. "Je ne veux pas devenir un homme... jamais, dit-il avec passion. Je veux rester pour toujours un petit garçon et m'amuser."<sup>19</sup> Cette fixation sur l'enfance sera aussi le thème du roman *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier paru en 1913.

De tous les petits héros de la littérature pour la jeunesse, Peter Pan est celui qui incarne le mieux ce culte de l'enfance exprimé en termes de nostalgie d'un paradis perdu dans la tradition des romantiques. L'enfance est un état de bonheur, de félicité, d'innocence et de pureté que les adultes ne réussissent pas à préserver en grandissant. Mais, comme le souligne Peter Coveney<sup>20</sup>, les cris du poète William Blake et autres chantres de l'enfance nourrissent une démarche

---

<sup>16</sup> J. M. Barrie. *Peter Pan*, Paris, Gallimard, 1988, 239 p., p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>20</sup> P. Coveney. *op. cit*

d'intégration de l'enfance et l'âge adulte. En redécouvrant l'enfance, l'adulte devait s'enrichir, devenir meilleur. James Matthew Barrie refuse cette rencontre des deux univers: il isole Peter Pan sur une île<sup>21</sup> et lui accorde le privilège de rester éternellement enfant.

Héros mythique par excellence, Peter Pan représente l'enfant authentique, celui qui refuse de grandir, de se laisser corrompre. *Peter Pan* glorifie l'enfance éternelle retranchée dans un monde autre et définit l'enfant idéal en termes strictement enfantins. L'enfant rêvé n'est pas un enfant dompté, socialisé, incarnant donc déjà des valeurs adultes. Il appartient plutôt à la grande famille des Huckleberry Finn et Fifi Brindassier ou encore Sophie de Réan et Pinocchio à l'époque où ils n'étaient pas encore convertis. Contrairement à bien des petits héros romantiques et vertueux, Peter Pan ressemble bien plus à une petite peste qu'à un angelot. Il est courageux, frondeur, espiègle, buté, irrationnel, épris de liberté, affamé de plaisir. Son imagination est si fertile qu'il peut se nourrir de repas invisibles et sa force si réelle qu'il réussira à vaincre le terrible Capitaine Crochet, personnage qui n'est pas sans rappeler l'inquiétant Long John Silver de *L'île au trésor*. Et Peter Pan est incorruptible. Wendy et ses frères séjourneront avec Peter sur l'île du Pays de Nulle Part mais ils choisiront ensuite de retourner à leurs parents. Peter reconduira Wendy, ses frères et un troupeau d'enfants perdus à la maison de M. et Mme Darling mais il refusera d'y rester. Lorsque Mme Darling propose à Peter de l'adopter, il s'exclame: "Je ne veux pas aller à l'école et apprendre de choses sérieuses. Je ne veux pas être un homme."<sup>22</sup>

Wendy aime Peter Pan d'un amour romantique mais Peter en est incapable car son refus de grandir entraîne une négation de sa sexualité. Le personnage de Peter Pan a fait couler beaucoup d'encre mais celui de Wendy est peut-être plus

---

<sup>21</sup> Cette île où s'évade Peter Pan pour échapper à l'âge adulte, est un lieu clos et rond où les oiseaux et les enfants fraternisent. Refuge, matrice, terre protégée, l'île est un motif récurrent dans le corpus littéraire pour la jeunesse et le symbole par excellence de la constitution d'un monde autre.

<sup>22</sup> J. M. Barrie. *op.cit.*, p, 225.

complexe, plus ambigu et surtout, c'est celui qui annonce le mieux la pensée mythique sur l'enfance de la fin du vingtième siècle. Comme tous les enfants qui n'ont pas fini de grandir, Wendy est supérieure aux grandes personnes. Et comme tous les enfants — à l'exception de Peter Pan — elle acceptera de grandir et deviendra même la mère d'une fillette à qui Peter Pan apprendra à voler. A la fin du roman, Wendy a perdu cette faculté de voler, réservée aux enfants "gais, innocents et sans coeur"<sup>23</sup> et elle se rappelle avec nostalgie du temps merveilleux où elle en était encore capable. Mais avant de devenir adulte, à la toute fin du roman, Wendy est une enfant aux contours bien différents de Peter Pan.

Wendy est une enfant-adulte, un type de représentation qui sera abondamment développé dans la deuxième moitié du siècle. Elle sert de petite maman à ses frères puis à Peter Pan ainsi qu'aux enfants perdus de l'île du Pays de Nulle Part. Elle les console, leur raconte des histoires, les met au lit, raccommode leurs vêtements et leur enseigne les bonnes manières. Lorsqu'à la fin du roman, Peter Pan reviendra chercher Wendy, devenue femme à son insu, il annoncera: "Je suis revenu chercher ma mère pour l'emmener au Pays de Nulle Part."<sup>24</sup>

Les parents de Wendy l'enfant-adulte sont eux-mêmes des adultes-enfants; l'inversion des rôles est complète. Barrie ridiculise les adultes dans son roman. Incompétents et irresponsables, M. et Mme Darling prennent pour nurse une chienne terre-neuve beaucoup plus douée qu'eux pour s'occuper de leurs trois enfants. Pamela Travers reprendra ce motif des parents incapables de voir à l'organisation de la maisonnée et à la supervision des enfants sans l'aide d'un substitut merveilleux ou fantastique. Dans *Mary Poppins*, paru en Angleterre en 1934, la nurse-fée remplace le quadrupède.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 238.

Profondément immature, M. Darling agit comme un enfant gâté. Ainsi, lorsqu'il n'arrive pas à nouer correctement sa cravate avant de sortir, il se lamente à son épouse (qu'il appelle maman):

Je te préviens d'une chose, maman, dit-il, si cette cravate refuse de se nouer à mon cou, nous ne sortons pas dîner ce soir et, si je ne sors pas dîner ce soir, je ne retournerai jamais au bureau et, si je ne retourne pas au bureau, toi et moi mourrons de faim et nos enfants se retrouveront dans la rue.<sup>25</sup>

M. Darling se dispute comme un enfant avec ses propres enfants. Lorsque, pris à son propre jeu, il se trouve dans l'obligation d'avalier une cuillerée de médicament devant Michael, le cadet de la famille, pour encourager ce dernier à ingurgiter sa propre potion, l'échange se déroule ainsi:

- Papa, j'attends, déclara Michael froidement.
- Ça te va bien de dire ça; moi aussi, j'attends.
- Papa est un trouillard.
- Trouillard toi-même.
- Je n'ai pas peur.
- Moi non plus.
- Alors, bois-la.
- Bois-la, toi.<sup>26</sup>

C'est Wendy qui résoudra l'impasse en suggérant que père et fils prennent leur médicament en même temps mais M. Darling commettra alors un geste impardonnable, prouvant du même coup qu'il est bel et bien un véritable trouillard: il versera clandestinement sa potion dans la gamelle du chien.

M. Darling est un personnage abject. Quant à Mme Darling, personnage écervelé et puéile, sa coalition avec son stupide mari fait d'elle un adulte bien peu autonome et affirmé. Le narrateur précisera d'ailleurs à la fin du roman: "Cette femme, voyez-vous, manque de caractère. J'avais bien l'intention de faire son éloge mais, au contraire, je la méprise et je ne la louerai pas."<sup>27</sup>

James Matthew Barrie réunit dans *Peter Pan* les principaux ingrédients servant à l'élaboration d'un mythe moderne de l'enfance: isolement dans un

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 213.

monde autre, éloge de l'enfant sauvage et escamotage des frontières entre l'enfance et l'âge adulte menant à la création d'enfants-adultes et d'adultes-enfants. Or, toutes ces données gravitent autour de deux termes: l'enfance et l'âge adulte. Dans un ouvrage intitulé *The Case of Peter Pan*, Jacqueline Rose soutient d'ailleurs que le thème fondamental abordé dans *Peter Pan* est celui des relations problématiques entre l'enfance et l'âge adulte.<sup>28</sup>

L'écart entre ces deux univers, enfance et âge adulte, trouve un écho dans cette autre relation, celle de l'auteur adulte et de l'enfant lecteur, médiatisée par un narrateur. Ici aussi, Barrie devance les écrivains pour la jeunesse de la fin du siècle en se rangeant du côté des enfants. Même s'il choisit un narrateur extérieur au récit plutôt qu'un narrateur héros enfant, Barrie refuse de fondre ce narrateur dans l'univers trouble et sombre de l'âge adulte. Selon Jacqueline Rose, dès les premières lignes du texte de Barrie, la voix narrative est celle d'un enfant qui refuse de grandir<sup>29</sup>. L'ambiguïté du texte tient à ce que Barrie hésite lui-même, tout au long du récit, entre l'enfance et l'âge adulte; entre un narrateur complice de Peter Pan et un narrateur plus paternel commentant les agissements enfantins du petit personnage. On sent toutefois chez Barrie l'intention de situer l'auteur adulte dans cet univers de l'enfance depuis lequel il critique les adultes de l'autre planète. Quarante ans après Barrie, Antoine de Saint-Exupéry prendra plus clairement position.

Dans *Le Petit Prince*, paru en 1943, Antoine de Saint-Exupéry explore à nouveau le mythe de l'enfant authentique relégué dans un monde autre et situe clairement le narrateur du côté de l'enfance. Le narrateur devient un adulte marginal profondément complice de l'enfance. Dans sa préface, Saint-Exupéry demande pardon aux enfants d'avoir dédié son livre à une grande personne mais en ajoutant que cette grande personne "peut tout comprendre, même les livres

---

<sup>28</sup> J. Rose. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London, Macmillan, 1984, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 74.

pour enfants"<sup>30</sup> suggérant ainsi, qu'il s'agit là d'un adulte exceptionnel. Puis, dans les premières pages du *Petit Prince*, le narrateur raconte une aventure d'enfance servant à illustrer combien les grandes personnes sont peu recommandables car elles ne comprennent rien à l'enfance et croient voir un chapeau lorsqu'un enfant leur présente le dessin d'un boa ayant avalé un éléphant. Le narrateur admet ensuite avoir grandi et beaucoup vécu chez les grandes personnes sans que son opinion sur ces derniers ne s'en trouve modifiée. "J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler vraiment"<sup>31</sup>, confie-t-il, suggérant que, malgré sa haute taille et son métier, il est resté enfant.

Un peu comme l'oeuvre de Lewis Carroll, celle de Barrie anticipe sur les représentations de l'enfance de son époque. Cependant, *Le Vent dans les saules* (*The Wind in the Willows*), de Kenneth Grahame, paru en 1908, s'inscrit plus clairement dans la première moitié du vingtième siècle. Point d'humains dans ce récit: l'aventure débute avec Taupe quittant la petite maison où il vit seul pour explorer un peu la campagne environnante et se lier d'amitié avec Rat d'eau, Blaireau et Crapaud. Ottevaere-van Praag écrit:

Pour soustraire le jeune lecteur à un climat moral suffocant, l'auteur du *Vent dans les Saules* (1908), chef-d'oeuvre de la littérature enfantine, débarrasse le livre de divertissement enfantin de la présence aliénante de la famille et en premier lieu des parents. Dans le sillage de Grahame, les écrivains anglais de la jeunesse cherchèrent à conserver à l'enfant son indépendance et l'isolèrent de la société, jugée abusive, dans des univers fantastiques ou dans un cosmos animal.<sup>32</sup>

Grahame peint un monde rassurant et bien ordonné où le héros découvre le bonheur d'une plus grande liberté dans un milieu foncièrement bon. Taupe peut compter sur des amis et un mentor lors de ses explorations et le récit encourage le héros à s'émanciper tout en sachant qu'il peut retourner à son foyer quand bon lui

---

<sup>30</sup> A. de Saint-Exupéry. *Le Petit Prince*, New York, Harcourt, Brace & World, 1971, 113 p., préface.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>32</sup> G. Ottevaere-van Praag. *op. cit.*, p. 430.

semble. Cet espace protégé, confortable et apaisant, semble acquis. Après bien des aventures, Taupe retournera à son foyer souterrain pour découvrir qu'il a désormais besoin de plus vastes horizons.

Il n'avait pas du tout envie de renoncer à sa nouvelle vie dans les vastes espaces, de renoncer au grand air et au soleil pour s'enfermer là. Le monde de la surface était bien trop passionnant. Tout de même, c'était bon de penser qu'il pourrait toujours revenir chez lui, parmi toutes ces choses qui seraient là pour l'accueillir quand il le souhaiterait.<sup>33</sup>

Le sage Monsieur Blaireau apparaît comme une guide alors que Monsieur Crapaud l'étourdi sert de personnage repoussoir. Crapaud habite dans un château un peu en marge de cette campagne simple et idyllique où vivent les autres personnages. Etourdi, naïf et insouciant, il commettra surtout l'erreur de trop s'attacher aux produits de consommation et en particulier à ce monstre dangereux, symbole de l'industrialisation: l'automobile. Les aventures de Crapaud rappellent celles de Pinocchio. Comme le pantin de bois, Crapaud s'amendera à la fin du récit mais en guise de récompense, au lieu de devenir humain, il consolidera ses amitiés.

Raconter c'est inventer, croit Grahame et en ce sens il ressemble sûrement à Crapaud qui aime bien raconter des histoires. Non pas celles qu'il a véritablement vécues mais "ce qui se serait passé s'il avait eu telle ou telle idée au bon moment et non pas dix minutes après"<sup>34</sup>. Car, nous dit le narrateur, "les histoires qui commencent par des "si" sont toujours les plus belles. Et, après tout, pourquoi ne seraient-elles pas aussi vraies que les choses quelque peu décevantes qui se sont produites dans la réalité."<sup>35</sup> Avec *Le Vent dans les saules*, Kenneth Grahame répond à la question suivante: A quoi ressemblerait la vie si nous étions des êtres sages, généreux et équilibrés capables d'admirer les bonheurs simples et

---

<sup>33</sup> K. Grahame. *Le Vent dans les saules*, Paris, CIL, 1987, 156 p., p. 76.

<sup>34</sup> K. Grahame. *op.cit.*, p. 141.

<sup>35</sup> *Ibid.*

facilement accessibles? Comme la plupart de ses contemporains, l'écrivain préfère rêver un monde autre plutôt que représenter une réalité décevante:

C'est aussi en 1908, mais de l'autre côté de l'Atlantique, que Lucy Maud Montgomery, une écrivaine de l'Île-du-Prince-Édouard, publie le seul classique de la littérature jeunesse venu du Canada<sup>36</sup>, *Anne... La maison aux pignons verts* (*Ann of Green Gables*), dont on vendra plus de 60 millions d'exemplaires. L'héroïne, Anne Shirley, est une orpheline recueillie par un vieux couple qui espérait plutôt obtenir la garde d'un petit garçon capable de les aider à la ferme. Le roman oppose Anne, une rouquine au visage constellé de taches de rousseur et à l'âme romantique, à Marilla, la maîtresse de maison sévère et pratique. Lucy Maud Montgomery se moque gentiment du côté fleur bleu de son héroïne mais le roman n'en raconte pas moins l'entreprise de séduction d'Anne qui réussira à se faire non seulement accepter par le vieux couple mais aussi aimer profondément. Anne apprendra à contrôler son tempérament fougueux et exalté et Marilla deviendra plus sensible. Ainsi, les univers de l'enfance et de l'âge adulte, en se rapprochant, s'enrichissent. Aux relations unidirectionnelles, Lucy Maud Montgomery préfère la réciprocité. Dans le premier tome, Anne est un personnage hybride, à la fois enfant authentique — pure, sensible et innocente— et terrible— entêtée, impulsive et impitoyable. Mais, comme le déplore Sheila Egoff<sup>37</sup>, l'héroïne vive et déterminée, si différente de la jeune fille modèle de l'ère victorienne, deviendra malheureusement bien angélique à mesure qu'avancera la série.

Contrairement à Anne, une autre héroïne de Lucy Maud Montgomery, Emilie, ne renoncera pas à sa véritable nature en grandissant. En ce sens, *Emilie de la Nouvelle Lune* (*Emily of New Moon*), publié en 1923, va plus loin que *Anne... La*

---

<sup>36</sup> En quatrième de couverture de l'édition française d' *Anne... La maison aux pignons verts* (Montréal, Québec/Amérique, 1986, 278 p.), il est d'ailleurs mentionné que Marc Twain, aurait dit d'Anne qu'elle était "l'enfant la plus charmante et la plus chérie depuis Alice au pays des merveilles".

<sup>37</sup> S. Egoff et J. Saltman. *The New Republic of Childhood*, Toronto, Oxford University Press, 1990, 378 p., p. 36-37.

*maison aux pignons verts* Madeleine L'Engle<sup>38</sup> attire l'attention sur une autre dimension de l'oeuvre de Montgomery plus développée dans cette deuxième série : la spiritualité. L'Engle retient *Emilie de la Nouvelle Lune* dans sa sélection de romans pour la jeunesse explorant des valeurs spirituelles. L'Engle définit cette spiritualité en termes d'émotions très intenses, d'ode à la vie, de dépassement, de certitudes inébranlables et de communication avec un certain au-delà.

L'ouverture à la spiritualité, dans l'oeuvre de Montgomery, se distingue clairement des sermons terrifiants ou tristement moralisateurs des siècles précédents. La vie d'Emilie Starr n'est guère facile mais la jeune fille peut s'accrocher à des valeurs sûres, compter sur une grande force intérieure et se nourrir d'une expérience mystérieuse et lumineuse qu'elle nomme le déclic.

Emilie tenait, de ses nobles ancêtres, la force de se battre, le courage de supporter l'adversité, de compatir aux malheurs du prochain, d'aimer avec passion, de déborder d'enthousiasme. Elle survivrait à tout. Cette force d'âme héritée des ancêtres et qui perçait dans ses yeux la soutint au fond de sa détresse.<sup>39</sup>

Malgré la "force d'âme" de l'héroïne, accompagnée d'une certaine transcendance, Madeleine L'Engle n'aurait sans doute pas retenu *Emilie de la Nouvelle Lune* dans son choix d'oeuvres abordant la spiritualité si l'héroïne n'avait eu ces "déclis", moments de grande intensité où elle entrevoit une autre dimension, où elle perçoit "avec d'autres yeux que ceux de la raison, le monde merveilleux derrière le voile."<sup>40</sup>

Plusieurs récits populaires auprès des enfants dans la première moitié du siècle illustrent bien les changements qui s'opèrent graduellement entre les représentations exemplaires du dix-neuvième siècle que les grands classiques de l'âge d'or ont fortement ébranlées et le renversement — à la fin des années

---

<sup>38</sup> M. L'Engle. *Trailing Clouds of Glory. Spiritual Values in Children's Literature*, Philadelphia, The Westminster Press, 1985, 143 p.

<sup>39</sup> L. M. Montgomery. *Emilie de la Nouvelle Lune*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1983, 318 p., p. 21-22.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.38.

soixante — que de nouveaux classiques comme *Peter Pan* annoncent. Ainsi, Penrod, le héros d'une série d'aventures lancées en 1913 par Booth Tarkington, représente bien cette période de transition. Descendant de Tom Sawyer, Penrod préfère consacrer son énergie à concocter de nouvelles espiègleries qu'à étudier ses leçons. Tarkington poursuit dans la veine du réalisme humoristique en explorant des lieux communs de l'enfance, des tours pendables aux premiers amours. Le souci de se rapprocher de ses lecteurs s'exprime aussi dans la volonté de reproduire le langage enfantin. Penrod est assez héroïque pour jouer les chefs de gang sans être surdéterminé à la manière des superhéros. Comme le souligne Bernard Macaigne<sup>41</sup>, Penrod est parfois présenté sous un jour peu flatteur et, si joyeux luron soit-il, il reste soumis à l'autorité de ses parents et des autres adultes détenteurs de pouvoir. Marie Winn a raison de souligner cette différence fondamentale — l'acceptation de l'autorité — entre des représentations comme celle de Penrod et les portraits d'enfance de la fin du vingtième siècle.

"Dans un des épisodes, Penrod, démoralisé, dégoûté par le rôle qu'on lui a donné dans une pièce à l'école, celui de "Lancelot", utilise toutes ses ressources de gamin pour saboter l'événement. Mais il n'aurait pas imaginé une rébellion ouverte en déclarant: "Non! je refuse de jouer Lancelot enfant. C'est un rôle ridicule, humiliant pour les enfants", comme un enfant actuel le déclarerait tout net, parce qu'il a été habitué à exprimer sa pensée et à choisir librement à un âge très précoce. Penrod, lui, accepte comme une chose inévitable le fait d'obéir aux adultes qui ont sa vie en charge. Le choix était pratiquement absent pour un enfant élevé comme lui. Les enfants n'avaient nul besoin de s'impliquer en prenant des décisions pour eux."<sup>42</sup>

C'est aussi en 1913, aux Etats-Unis encore une fois, que paraît *Polyanna* d'Eleanor Porter. Ce roman, "très moralisateur"<sup>43</sup> selon Isabelle Jan, met en scène une fillette appartenant à la grande famille des héroïnes angéliques qui savent non seulement résoudre leurs problèmes mais aussi ceux de tous les adultes qu'ils

---

<sup>41</sup> B. Macaigne. *op. cit.*, p.330.

<sup>42</sup> M. Winn. *Enfants sans enfance*, Boucherville, éditions de Mortagne, 1985, 234 p., p.64.

<sup>43</sup> I. Jan. *La littérature enfantine*, Paris, éditions ouvrières, 1977, 191 p., p. 180.

rencontrent, comme le souligne Sheila Egoff<sup>44</sup>. En ce sens, Polyanna ressemble non seulement à de nombreux enfants rédempteurs de l'ère romantique mais elle annonce aussi l'enfant-adulte des années soixante-dix et quatre-vingt. Toutefois, alors que les héros de la fin du siècle s'opposent aux adultes sans espoir d'échange et de communication, Polyanna, comme Anne et Emilie, réussit à percer l'écran des plus grands. Mais surtout, contrairement à ses descendants, Polyanna est une indéfectible optimiste. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui la détermine le mieux comme en témoigne le titre du film tiré du roman: *Polyanna ou le jeu du contentement* Mary K. Eakin<sup>45</sup> parle de "l'attitude Polyanna" pour désigner cette confiance en la vie des jeunes héros d'avant 1960. La philosophie de Polyanna — tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes— contraste avec la résignation des héros de la fin du siècle aux prises avec des problèmes qu'ils jugent insurmontables.

Dès la parution, en 1926, de *Winnie the Pooh* suivi deux ans plus tard de *The House at Pooh Corner*, les Britanniques adoptent la ménagerie de Alan Alexander Milne. Les deux livres obtiennent un succès international comme le démontrent les 153 réimpressions, aux Etats-Unis seulement, entre 1926 et 1936. La forêt de Winnie l'Ourson est un lieu protégé, profondément rassurant, où le pire drame consiste à manquer temporairement de miel. Milne promet à ses lecteurs que la forêt ne disparaîtra jamais et que tous ceux qui sont gentils avec les ours sauront toujours la trouver. A ses yeux, l'enfance est vive, joyeuse et étincelante. C'est le héros, Winnie, qui incarne le mieux cette vision alors que l'enfant humain de l'histoire, Christophe Robin, joue déjà les adultes, plus paternaliste que complice. Peter Hunt<sup>46</sup> suggère qu'Alan Alexander Milne a créé Winnie, Hi-han, Hibou, Cochonnet, Lapin, Kangou et Petit Rou pour fuir les souvenirs de guerre qui

---

<sup>44</sup> S. Egoff. *Thursday's Child. Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 8.

<sup>45</sup> M. K. Eakin. "The Changing World of Science and the Social Sciences", *Children's Literature*, volume 15, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 316-323, p. 320

<sup>46</sup> P. Hunt. "Winnie-the-Pooh and Domestic Fantasy", D. Butts. *op. cit.*, p.122.

le hantaient. Pendant plusieurs décennies, et jusqu'après la deuxième guerre mondiale, les écrivains pour la jeunesse s'accrochent presque désespérément à des représentations joyeuses et réconfortantes alors même que leurs propres certitudes et leur confiance s'écroulent. La fonction apaisante, voire même compensatoire, du livre pour la jeunesse à cette époque explique la naissance de la bibliothèque de l'Heure Joyeuse créée à Paris en 1924 à l'initiative du Book Committee on Children's Libraries. Cette bibliothèque modèle est offerte en "reconnaissance pour le courage montré par les enfants pendant la guerre et comme un secours destiné à leur faire supporter plus facilement les conséquences du conflit"<sup>47</sup>.

C'est dans le deuxième quart du vingtième siècle que la France marquera à nouveau le champ littéraire pour la jeunesse avec les audaces d'un éditeur, Paul Faucher, et la naissance d'un éléphant, Babar. Paul Faucher a voulu concevoir des livres pour enfants en accord avec la nouvelle pédagogie active fondée non pas sur une attitude autoritaire face à l'enfant mais sur une relation d'écoute, éclairée, respectueuse et complice. Avant de lancer les premiers Albums du Père Castor en 1931, il a dirigé une collection d'essais sur l'éducation nouvelle parmi laquelle figure le premier ouvrage critique sur la littérature pour la jeunesse paru en France: *Les Livres, les Enfants et les Hommes* de Paul Hazard.

Le grand leitmotiv de Paul Faucher est de vouloir adapter le livre à la réalité de l'enfant et à ses capacités en s'appuyant sur les plus récentes découvertes en sciences humaines. L'éditeur promet de rejoindre l'enfant réel qu'il définit ainsi:

non pas l'enfant apparent, souvent défiguré par de faux principes d'éducation, et qui ne peut pas ou n'ose pas se manifester, mais l'enfant vrai, qui s'éveille dans la confiance et l'affection, créateur et poète, c'est lui qu'il faut toucher et servir, il a le droit au respect, à la vérité, à l'essentiel, au meilleur.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> C.-A. Parmegiani. *op. cit.*, p. 176.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 250.

Paul Faucher étudie les formats, accorde une place de choix à la pédagogie de l'image et définit des collections en fonction de catégories d'âge. Après la guerre, il crée même un laboratoire d'expériences et d'observations doté d'une école en annexe afin de mieux vérifier et nourrir ses intuitions. Faucher veut produire des livres qui aideront l'enfant à s'épanouir. Il ne s'agit plus de modeler l'enfant mais de l'engager dans un vaste projet où il apprendra à se construire. L'enfant idéal n'est plus soumis mais actif, participant.

Après plusieurs décennies d'évasion, les collections du Père Castor proposent un retour à la raison, à la pratique, et à l'instruction, mais sous le signe de la joie, du plaisir. De nombreux albums mettent en scène les préoccupations quotidiennes d'animaux familiers attachants tout en fournissant à l'enfant des informations utiles sans trop qu'il s'en aperçoive. D'autres ouvrages proposent des jeux créatifs: *Je fais mes masques*, *Jeux de pliage*, etc. L'enfant modèle de la pédagogie nouvelle est laborieux et industriel. "C'est parce qu'ils apportaient des jeux constructifs aux enfants que ces albums furent placés sous le signe d'un animal voué d'instinct à la construction: le Castor"<sup>49</sup>, explique Paul Faucher. La collection s'inscrit aussi sous le signe de la paternité avec l'appellation "Père Castor". L'éditeur se donne un rôle de parent qui, dans la philosophie de cette pédagogie nouvelle, sert de guide, attentionné et affectueux, à l'enfant.

Si, comme le croit Marc Soriano, Paul Faucher "entend réagir contre le faux merveilleux et la niaiserie qui sévissent dans tant de livres de l'époque"<sup>50</sup>, préférant promouvoir le merveilleux de la nature et la poésie de la réalité, c'est un réalisme bien sélectif que propose l'éditeur avec des albums qui tiennent l'enfant à l'écart des grands problèmes de l'existence. A propos des albums de Marie Colmont et Albertine Delataille, véritables piliers de la collection du Père Castor, Isabelle Jan écrit:

---

<sup>49</sup> M. Soriano. *op. cit.*, p. 234.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 234.

[1] manque à leurs personnages deux éléments essentiels: l'inquiétude et le devenir. Leur état d'enfance n'est jamais en péril. Non plus que ne sont mises en cause l'assurance et la satisfaction qui s'attachent à cet état. Non seulement il n'est pas question pour eux de grandir, mais il semble même qu'ils n'en auront jamais la possibilité. Enfants ils sont, enfants ils resteront— et heureux de l'être. Ainsi semble conjuré, apparemment, le désir qu'a tout enfant de devenir adulte, désir qui s'accompagne de crainte et d'angoisse.<sup>51</sup>

Isabelle Jan condamne la fonction édulcorante de cette littérature en soulignant aussi que les héros de ces livres ne tendent plus vers l'âge adulte: ils semblent figés dans leur état d'enfance. Alors que la littérature enfantine a longtemps voulu transformer les enfants en adultes précoces, niant leur spécificité d'enfant ou les poussant à s'en départir le plus rapidement, voilà qu'elle conçoit l'enfance repliée sur elle-même.

Les principes pédagogiques mis de l'avant par Jean de Brunhoff dans *Histoire de Babar le petit éléphant* et les six autres titres de cette première série<sup>52</sup> rappellent les thèses du Père Castor: valorisation de l'activité et de la participation, enfance protégée dans un univers à l'abri des grands soucis et optimisme. Claude-Anne Parmegiani résume ainsi la représentation de l'enfance dans les albums de Brunhoff:

L'absence de contraintes caractérise une éducation tolérante, s'effectuant à l'épreuve de la vie, sans toutefois que l'expérience ne devienne une source de malheurs irréparables. Quelles que soient son étourderie ou son ignorance, l'enfant n'est jamais confronté à des tensions graves. Dans un monde de mesure et de raison, d'amour et de sagesse, tout finit par s'arranger.<sup>53</sup>

En choisissant l'éléphant Babar comme modèle de représentation, Jean de Brunhoff conçoit l'enfance comme menant nécessairement— et rapidement— à

---

<sup>51</sup> I. Jan. *op.cit.*, p.46.

<sup>52</sup> A la mort de son père, Laurent de Brunhoff inventera de nouvelles aventures à Babar.

<sup>53</sup> C.-A. Parmegiani. *op.cit.*, p. 233.

l'âge adulte. En effet, dès la fin de sa première aventure, Babar est adulte, marié et roi des éléphants. L'histoire de Babar est celle d'un orphelin à la conquête du monde. Dans *Histoire de Babar le petit éléphant*, le héros passe de l'enfance à l'âge adulte, de la jungle à la civilisation et de l'ignorance à la connaissance, avec l'aide d'un mentor, La Vieille Dame. Babar est ainsi cousin de Pinocchio et de Mowgli mais, comme Collodi et Kipling, Brunhoff jette un regard nostalgique sur l'enfance libre et sauvage qui, dans son oeuvre, se traduit par une représentation doublement transposée. Non seulement l'écrivain dessinateur situe-t-il ses personnages dans un monde d'animaux — loin de ces vilains hommes qui ont tué la mère de Babar — mais à l'intérieur de cet univers, il relègue l'enfance dans un monde autre qui n'est pas celui des éléphants mais celui des singes.

L'univers de Babar est profondément adulte; c'est un monde d'ordre et de pouvoir, clairement hiérarchisé, où l'on fait l'apologie du travail. Comme tous les éléphants, Babar est grand, gros et fort. A ses côtés, le singe Zéphir et ses amis sont aussi minuscules que l'enfant parmi les adultes. La République des singes décrite par Jean de Brunhoff est bel et bien une république de l'enfance caractérisée par le ludique. Claude-Anne Parmegiani la décrit ainsi:

La recherche du plaisir, la satisfaction d'un bonheur matériel, où nourriture et distraction occupent une place prépondérante, semblent être le seul but des singes, dont la face souriante exprime un éternel contentement. On est loin des valeurs éléphantines qui, en comparaison, paraissent bien adultes, raisonnables et compassées.<sup>54</sup>

Alors même que Babar grandit, son ami Zéphir reste éternellement enfant. Zéphir peut compter sur des parents affectueux qui lui pardonnent tout et, comme lui, trouvent toujours un prétexte pour faire la fête. L'originalité du personnage même de Babar, une fois devenu adulte, tient à sa représentation de l'adulte dans le rôle

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 234.

de père, un "père débordant de tendresse et d'inefficacité"<sup>55</sup>, souligne Marie-Paule Huet. Aussi imparfait soit-il, Babar est un adulte attachant et profondément sécurisant: c'est l'image que veut transmettre la littérature pour la jeunesse d'avant 1960.

Pamela Travers avait déjà injecté une bonne dose d'excentricité dans *Mary Poppins* mais la suédoise Astrid Lindgren va encore plus loin avec *Fifi Brindassier* (*Pippi Langstrump*) publié en 1945. Fifi fait le pied de nez à toutes les contraintes embêtantes imposées par les adultes et réinvente la vie à partir de fantasmes enfantins. Enfant-adulte par excellence, Fifi vit seule, à neuf ans, dans sa maison baptisée "Drôlederepos". Sa mère est morte, son père est roi quelque part en Afrique et contrairement aux enfants adultes de la fin du siècle, Fifi trouve la vie merveilleuse et s'amuse follement. A la manière de *Mary Poppins*, Fifi met un peu de piquant dans l'existence de deux enfants, "très sages, très bien élevés et très obéissants"<sup>56</sup>. Astrid Lindgren rend hommage à l'enfance imaginative, spontanée et surtout, totalement libre.

Fifi marche à reculons, dort les pieds sur l'oreiller et vit avec un singe et un poney. Lorsque ses amis s'étonnent de découvrir un poney sous sa véranda Fifi répond: "Eh bien, c'est parce qu'il prend trop de place dans la cuisine. Et il ne se plaît pas dans le salon."<sup>57</sup> Mais c'est à l'école où elle a décidé de rejoindre ses amis dans l'unique but d'avoir ensuite droit à des vacances, que Fifi affiche le plus clairement ses couleurs. A l'heure de l'arithmétique, lorsque l'institutrice demande combien a dépensé Bertil, parti avec 50 centimes et revenu avec 15, Fifi déclare que la question est plutôt de savoir s'il a acheté de la limonade. A la fin de la journée, l'enfant terrible décide qu'elle ne reviendra pas et elle en profite pour décrire son école idéale: une maison où on mange des bonbons. "Il y a un long

---

<sup>55</sup> M.-P. Huet. "Images du père dans les albums pour enfants", *Nous voulons lire*, no 75, juillet 1988, p. 1-14, p. 3.

<sup>56</sup> A. Lindgren. *Fifi Brindassier*, Paris, Hachette, 1988, 191 p., p. 11-12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.16.

tuyau qui va directement d'une fabrique de bonbons à la salle de classe et qui en déverse tout le temps. Comme ça les élèves ont toujours de quoi s'occuper."<sup>58</sup> Et que fait la maîtresse dans cette école de rêve? "Elle enlève les papiers qui sont autour des bonbons"<sup>59</sup>, répond Fifi. L'héroïne se moque éperdument des règles de bonne conduite, rejette toutes les normes de la bourgeoisie et ose faire tout ce dont rêvent les enfants, des pires dégâts aux plus fastueuses ripailles.

En s'appuyant sur d'autres ouvrages d'Astrid Lindgren, Malte Dahrendorf<sup>60</sup> explique la philosophie de l'écrivaine: il faut accorder aux enfants le droit d'être enfants et éviter de les précipiter prématurément dans le monde des adultes. Les enfants rebelles et espiègles accumulent des expériences qui nourriront leur existence et feront d'eux des adultes plus riches. Dans *Fifi Brindassier*, son plus grand chef-d'oeuvre, Lindgren enferme toutefois son héroïne dans l'enfance. Fifi ne peut tendre vers l'âge adulte: elle a déjà un statut d'adulte malgré ses divertissements enfantins. Elle contrôle son existence, possède une maison et jouit d'une réelle autonomie financière. Personne ne peut l'obliger à se coucher au moment où elle s'amuse le mieux ou à avaler de l'huile de foie de morue alors qu'elle préfère le caramel. Qui plus est, Fifi est dotée d'une force extraordinaire que lui envieraient bon nombre d'adultes. Ne peut-elle pas lever son poney à bout de bras?

Le corps romanesque de Fifi correspond à l'image traditionnelle de la petite peste fougueuse et excentrique. Elle a les cheveux rouge carotte, un nez rond, des taches de rousseur et un accoutrement extraordinaire: robe bleue rapiécée de rouge, un bas noir, l'autre marron et des souliers "exactement deux fois trop grands pour elle"<sup>61</sup>. Ces chaussures symbolisent peut-être le statut particulier d'enfant-adulte de cet affreux jojo. Ce statut, Fifi nous prouvera qu'elle y tient plus que tout à

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 44-46

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>60</sup> M. Dahrendorf. "The "naughty child" in past and contemporary children's literature", Escarpit et al. *op. cit.*, p. 50.

<sup>61</sup> A. Lindgren. *op. cit.*, p. 14.

la fin du récit alors qu'elle refuse de suivre son père en Afrique préférant rester maîtresse de sa vie et son domaine à Drôledepos. En écartant les adultes de l'existence de Fifi, Astrid Lindgren lui accorde une entière liberté sans que cela entraîne des conflits avec les grandes personnes. L'opposition fondamentale du récit n'en demeure pas moins évidente: enfant rime avec plaisir et adulte avec ennui.

*Fifi Brindassier* et *Peter Pan* devancent les représentations de leur époque et annoncent le sens de l'évolution: enfermement de l'enfance, rupture avec les adultes et création de l'enfant-adulte, figure compensatoire dans un monde où l'adulte est déchu. D'autres écrivains, nous l'avons vu, abordent quelques-uns de ces thèmes mais avec plus de réserve. Ainsi, l'oeuvre d'Enid Blyton est à la fois avant-gardiste et profondément passéiste. Les aventures du Club des Cinq, la plus célèbre série d'Enid Blyton, amorcée en 1942, alors que l'Angleterre croulait sous les bombardements, reprend l'idée d'éloigner les parents pour permettre à un groupe d'enfants de vivre des aventures palpitantes. Les héros de Blyton appartiennent au type de l'aventurier décrit par Marie-José Chombart de Lauwe dans sa typologie des personnages d'enfant<sup>62</sup>: ils ont l'âge de l'enfance mais l'autonomie, l'autorité et les comportements d'adultes. Les héros de Blyton quittent leur foyer le temps d'une aventure où ils jouissent d'une grande liberté et rentrent au bercail sitôt la mission accomplie. La morale est sauve et le plaisir intact. Sheila Egoff<sup>63</sup> explique que ce type d'arrangement est fréquent dans la littérature pour la jeunesse entre 1900 et 1960: les enfants peuvent profiter d'un peu de liberté sans être embêtés par leurs parents qui sont occupés ailleurs mais sur lesquels ils

---

<sup>62</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. "Typologie des personnages d'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse" *Cahiers de Littérature Générale et Comparée: Littérature d'Enfance et de Jeunesse*, No 3-4, printemps-automne 1978, p. 137-148.

<sup>63</sup> S. Egoff. "The Problem Novel", S. Egoff et al. *Only connect. Readings on children's literature*, Toronto, Oxford University Press, 1980, 457 p., p. 360.

peuvent compter. Après 1960, les parents seront nécessairement plus présents car la littérature pour la jeunesse fera leur procès.

Bien que relégués à l'arrière-scène, les parents des jeunes aventuriers d'Enid Blyton présentent une image plutôt négative. Les pères sont autoritaires, incompréhensifs, intraitables et ne connaissent rien aux enfants. Les mères sont plus aimables mais elles mènent une existence banale, confinées dans des tâches ménagères. Dans leur analyse des romans du Club des Cinq, Marie-Pierre et Michel Mathieu-Colas retiennent un seul modèle d'adulte vraiment positif, "figure marginale, unique dans la série"<sup>64</sup>. M. Clément, un professeur d'histoire naturelle apparaissant dans un seul titre, est attentif, compréhensif et respectueux de l'indépendance des enfants. Les auteurs du *Dossier Club des Cinq* remarquent aussi que lorsque "le père se montre faible, inconscient et stupide, ce sont les enfants, plus avisés, qui lui accordent leur protection"<sup>65</sup>. Or, il s'agit là d'une caractéristique fondamentale du héros enfant-adulte, auquel s'apparentent les personnages de cette série d'Enid Blyton. "En face de ces adultes inexistantes ou ridicules, se dresse la petite société du Club des Cinq: eux détiennent l'astuce, l'intelligence qui manquent aux parents, eux découvrent les malfaiteurs et imposent la loi."<sup>66</sup>

Enid Blyton a lu avidement *Les quatre filles du Dr Marchet*, comme Jo, l'héroïne de Louisa Alcott, la jeune Claude refuse d'être une fille. Alors que Jo se convertit à la féminité, Claude ne renonce jamais à ses visées masculines. Claude est intransigeante, audacieuse, excessive, indépendante jusqu'à la rébellion et souvent insupportable. C'est aussi, comme le rapporte Marie-José Chombart de Lauwe dans *Enfants de l'image*<sup>67</sup>, un des personnages préférés des jeunes

---

<sup>64</sup> M.-P. et M. Mathieu-Colas. *Le dossier Club des Cinq*, Paris, Magnard/L'École, 1983, 223 p., p. 89.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>66</sup> S. Lamblin. "La famille: réalités et romans", *Bulletin d'analyses des livres pour enfants*, no 17, septembre 1969, p. 4-14, p. 10.

<sup>67</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image. Enfants personnages de médias/ Enfants réels* Paris, Payot, 1979, 295 p.

lectrices de l'époque. Claude et ses amis accumulent vingt et une aventures sous la signature de Blyton. Est-ce parce que l'enfance est plus amusante que l'âge adulte que ces personnages refusent de grandir? La série de Blyton les fige dans l'enfance et les personnages émettent d'ailleurs le souhait de ne jamais devenir adulte, de rester indéfiniment enfants et membres du Club des Cinq.

Les héros de Blyton évoluent dans un monde rassurant. Les détectives aventuriers émergent toujours indemnes et victorieux et les malfaiteurs pris au filet n'appartiennent jamais au cercle protégé des relations privilégiées: familiales, amicales ou communautaires. De même, dans la série Oui-Oui, destinée aux plus jeunes, tout finit toujours par s'arranger. Malgré certaines audaces, Blyton considère, comme ses contemporains, que l'enfance doit être protégée. Dans *The Blyton Phenomenon*<sup>68</sup>, Sheila Ray rappelle qu'en 1937 le film *Blanche-Neige* de Walt Disney avait été sévèrement critiqué parce que certaines scènes risquaient de faire peur aux enfants.

La force d'Enid Blyton et le secret de son succès — 45 millions de livres en 40 ans dans la Bibliothèque Rose — reposent en bonne partie sur sa capacité de se situer au niveau des enfants pour leur donner ce dont ils ont envie. Ils aiment manger des glaces, des gâteaux et du pain chaud? Blyton trouve mille prétextes et occasions pour leur en servir. Jacqueline Rose<sup>69</sup> montre comment, derrière le masque du narrateur, Blyton se fait complice des héros en renchérissant sur leurs propos à grands coups d'interjections. Blyton tenait farouchement à être aimée des enfants; c'est le plaisir de lire qu'elle désirait transmettre plus que tout et cela, à une époque où, dès l'âge de dix ans, les enfants étaient censé lire les grands classiques de la littérature pour adultes. Pour Enid Blyton, la meilleure façon de fabriquer des futurs lecteurs consiste à servir aux enfants des livres écrits sur mesure. En suggérant aux enfants de lire *Les quatre filles du Dr March*, Blyton

---

<sup>68</sup> S. Ray. *The Blyton Phenomenon, The controversy surrounding the world's most successful children's writer*, Birmingham, Andre Deutsch, 246 p.

<sup>69</sup> J. Rose. *op.cit.*, p. 69.

précise que d'autres classiques ne sont pas pour enfants: ils devraient attendre avant de les lire.<sup>70</sup> Blyton croit que l'enfance constitue vraiment un monde à part avec des réalités, des besoins et un langage différent.

## 2. La révolution

### 2.1 L'influence Caufield

Après un demi-siècle de latence, les représentations de l'enfance dans le champ littéraire pour la jeunesse subissent, à la fin des années soixante, des transformations radicales que plusieurs observateurs qualifient de révolutionnaires. Au cours de la première moitié du siècle, la peinture idyllique s'écaïlle mais les écrivains pour la jeunesse s'accrochent à une vision optimiste et fondamentalement rassurante. En 1951, un jeune héros de papier, Holden Caufield, déchire cette toile sereine et impose une représentation contradictoire. Son succès est fulgurant; Caufield devient le symbole d'une génération d'adolescents étonnés et heureux de découvrir un héros de papier aux prises avec les mêmes angoisses qu'eux.

Dans *L'attrape-coeurs* (*Catcher in the Rye*)<sup>71</sup>, l'Américain J. D. Salinger présente Caufield, un adolescent triste et désabusé, hésitant à franchir le pas entre l'adolescence et l'âge adulte alors même qu'il découvre le monde des adultes superficiel et immoral. Holden Caufield se sent seul au monde, à la dérive. Il n'a plus de héros, plus de mentors; il est désillusionné. Une seule personne trouve grâce à ses yeux: sa soeur Phoebe, âgée de dix ans. Phoebe est encore pure, intacte; elle n'a pas été corrompue par les valeurs hypocrites des adultes; elle n'a pas encore renoncé à ses rêves, à ses idéaux. Elle incarne l'enfant authentique et c'est à elle que Holden confie son rêve d'avenir, dans un passage clé du roman.

---

<sup>70</sup> E. Blyton. *The Story of my Life*, London, Garfton Books, (1952), 1986, 126 p., p. 48.

<sup>71</sup> Comme *Robinson Crusoe* et *Le dernier des Mohicans*, *L'attrape-coeurs* n'a pas été écrit spécifiquement à l'intention du jeune public. Toutefois, les jeunes s'en sont spontanément emparé et l'oeuvre marque un point tournant dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse.

Je me représente tous ces petits mômes qui jouent à je ne sais quoi dans le grand champ de seigle et tout. Des milliers de petits mômes et personne avec eux — je veux dire pas de grandes personnes — rien que moi. Et moi je suis planté au bord d'une saleté de falaise. Ce que j'ai à faire c'est attraper les mômes s'ils approchent trop près du bord. Je veux dire s'ils courent sans regarder où ils vont, moi je rapplique et je les *attrape*<sup>72</sup>

Le héros de J.D. Salinger ne voit qu'une mission digne d'être poursuivie : protéger l'enfance, laisser les enfants courir librement, loin des adultes. Déjà nostalgique de sa propre enfance perdue, il se perçoit comme un enfant-adulte plus qu'un adolescent puisqu'il serait responsable de la sécurité des enfants. Holden Caulfield rêve de voler au secours des enfants qui pourraient basculer dans un espace vide correspondant étrangement à la perception qu'a le héros du monde des adultes.

Holden Caulfield a servi de modèle aux héros de la littérature pour la jeunesse des décennies suivantes, en révolte, comme lui, contre l'absurdité des adultes. Dans la foulée de Salinger, les écrivains pour la jeunesse opteront majoritairement pour des narrateurs héros homodiégétiques confiant leurs rêves les plus secrets et leurs pires angoisses à un lecteur virtuel du même âge. A la fin des années soixante, une quinzaine d'années après la parution de *L'attrape-cœurs* le modèle Holden Caulfield envahit le champ littéraire pour la jeunesse ce qui constitue une véritable révolution dans l'histoire des représentations de l'enfance. Les transformations se poursuivront d'ailleurs dans le sens d'une désillusion croissante des héros dans un monde sans issue, sans espoir. Car, aussi brutale que soient les représentations dans le roman de J. D. Salinger, l'écrivain laisse entrevoir un peu de lumière au bout du tunnel. Holden Caulfield est déterminé, il tient bon, comme le souligne Sally Allen Mc Nall<sup>73</sup>. Rebecca Lukens<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> J. D. Salinger. *L'attrape-cœurs*, Paris, éditions Robert Laffont, (1953) 1986, 384 p., p. 194.

<sup>73</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-présent", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op. cit.*, p. 392-393.

insiste sur le dénouement du récit: Caufield souffre d'une dépression mais à la fin du roman on sent qu'il s'en sortira. Trente ans, plus tard, les jeunes héros passeront de la désillusion au désespoir.

En littérature jeunesse, les années cinquante et le début des années soixante de notre siècle sont celles du calme d'avant la tempête. La série Martine, des albums de Gilbert Delahaye, illustrés par Marcel Marlier et parus en Belgique, rend bien compte du climat de cette époque: style pseudo-réaliste optimiste où tout ce qui pourrait ternir le portrait idyllique de l'enfance, de la famille et de la société est occulté. L'héroïne, Martine, est idéalement belle, généreuse, gentille, obéissante. Elle vit dans une bulle de bonheur, à l'abri des difficultés et des dangers. Martine est la poupée *Barbie* de la littérature jeunesse. Bernard Epin décrit en ces termes le milieu de l'héroïne:

[L]a maison de Martine, c'est la maison-de-vos-rêves des agences immobilières— on retrouve là un condensé des stéréotypes de la féminité à la mode bourgeoise véhiculés par la presse spécialisée (la pose star, le maquillage impeccable, la langueur inspirée)<sup>75</sup>.

La série Martine a eu un immense succès dans les pays francophones. Au Québec, à la fin des années soixante, alors même que la littérature pour la jeunesse autochtone était menacée de disparition, les Martine se vendaient annuellement à raison de 15 000 exemplaires par titre. Louis-Damas et De Rycke constatent chez le personnage de Martine une orientation vers des activités au-dessus de son âge. "De nombreux titres de la série des "Martine" se situent en dehors du contexte familial, sont plutôt une découverte du monde extérieur, une projection vers des activités d'adultes."<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> R. Lukens. "From Salinger to Cormier: Disillusionment to Despair in Thirty Years", J. O'Beirne Milner et L. F. Morcock Milner, éd. *Webs and wardrobes, Humanist and Religious World Views in Children's Literature*, Lanham, University Press of America, 1987, 159 p., p. 8.

<sup>75</sup> B. Epin. *Les livres de vos enfants, parlons-en!* Paris, éditions Messidor/La Farandole, 1985, 187 p., p. 107.

<sup>76</sup> V. Louis-Damas et A. De Rycke. "Les valeurs de la famille dans la littérature de jeunesse européenne", *Littérature de jeunesse*, volume 8, no 199, 1968, p. 3-6, p. 6.

Marie-José Chombart de Lauwe a mené une vaste recherche sur l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature d'enfance et de jeunesse du milieu du dix-neuvième siècle à la fin des années 60 de notre siècle. Elle a identifié le même mythe latent lié à l'enfance dans ce corpus que dans la littérature destinée aux adultes. L'analyse des enfants héros de ces récits fait apparaître "un système de représentations, point de départ et support d'un système de valeurs, dont le noyau central est une paire en opposition enfant-authentique contre société"<sup>77</sup>. A l'enfant authentique, pur, s'oppose l'adulte socialisé, acceptant les normes arbitraires d'un monde où l'intérêt et la quête de profits l'emporte sur les valeurs essentielles. L'opposition fondamentale enfant/adulte recoupe d'autres oppositions organisées autour de pôles positif et négatif tels que campagne/ville, nature/civilisation, sauvage/domestique, etc. où le premier terme, le seul valorisé, est associé à l'enfance et l'autre à l'âge adulte. C'est donc à partir d'une valorisation de l'enfance associée à une contestation de l'adulte, représentant la société, que s'élabore, selon Chombart de Lauwe, un mythe de l'enfance qui gouverne encore les représentations dans la littérature jeunesse à la fin des années 60. L'enfant authentique s'oppose à l'adulte norme, à l'adulte socialisé. En idéalisant l'enfance, ces représentations condamnent la société adulte. Seuls quelques adultes marginaux trouvent grâce dans ce système opposant l'enfance à l'âge adulte. "Il existe des images de relations heureuses entre l'enfant authentique et l'adulte, mais celui-ci possède alors des caractéristiques spéciales"<sup>78</sup>, écrit Chombart de Lauwe.

Marie-José Chombart de Lauwe remarque toutefois que par-delà ce mythe latent, les enfants héros se transforment. Ainsi, à la fin des années 60, elle constate que la littérature jeunesse "exprime une nouvelle image de l'enfant de plus en plus

---

<sup>77</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image. Enfants personnages de médias/ Enfants réels*. Paris, Payot, 1979, 291 p., p. 18-19.

<sup>78</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe* Paris, Payot, 1979, 451 p., p. 148.

proche de l'adulte, échappant à la sujétion. Certains petits héros dominant même les adultes, les sauvent ou les ridiculisent" <sup>79</sup>. De façon générale, la relation enfant-adulte est plus égalitaire et le statut réel des âges est parfois même inversé, les enfants héros étant projetés dans un monde adulte avec un statut d'adulte. Il s'agit toutefois d'un statut provisoire, le temps d'une évasion, d'une aventure. Les héros de Blyton, comme la jolie Martine, constituent de bons exemples de jeunes personnages dotés d'un statut d'adulte pendant un moment. En résumant l'évolution des représentations dans le cadre spécifique de la littérature de jeunesse, de 1850 à environ 1970, Chombart de Lauwe conclut:

Dans les récits anciens, les conflits sociaux étaient masqués; la sur-représentation considérable des couches favorisées, le discours moralisateur constituaient un processus de déréalisation bien pensante. Dans le récit contemporain, apparaît un processus de déréalisation mythisante, distrayante, facilitant l'évasion dans l'imaginaire, mais n'offrant pas de voie de passage à l'âge adulte.<sup>80</sup>

A la fin des années 60 comme dans toute la première moitié du siècle, la littérature jeunesse évite le réalisme brutal en trouvant refuge dans diverses formes d'évasion comme le récit d'aventure où les personnages enfants sont plus grands que nature.

Marie-Josée Chombart de Lauwe établit une continuité dans les représentations, de la littérature pour adultes à la littérature pour enfants, comme du dix-neuvième au vingtième siècle. Toutefois, en identifiant une volonté d'égalisation des relations qui mène parfois à une inversion de statut, dans des circonstances particulières, elle annonce déjà le nouveau mythe de l'enfance qui prendra place à partir des années 70. Déjà, à la fin des années 60, les "caractéristiques de l'adulte et de l'enfant s'emboîtent pour constituer des

---

<sup>79</sup> M.-J. Chombart de Lauwe. "La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse", D. Escarpit et al. *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6e congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983*, Munich, Saur, 1985, 392 p., p. 18.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 20.

personnages d'enfants dominants<sup>81</sup>. Les enfants héros sont plus autonomes, plus adultes, mais "par le truchement d'une évasion dans un monde mythisé où toute référence au réel est truquée"<sup>82</sup> et la représentation du monde est biaisée, édulcorée:

L'enfant ne saurait découvrir le monde qu'en passant par la vision d'un modèle de société où l'ordre n'est bouleversé que de façon anecdotique, afin d'entraîner une action de remise en ordre, qui s'opère grâce aux valeurs morales du héros. Celui-ci triomphe toujours, parfois à l'aide de violences qui lui sont permises, puisqu'il agit pour le bien.<sup>83</sup>

Nous verrons que les nouveaux héros des années 80 rompent avec cette tradition d'édulcoration et de triomphe tout en poursuivant certaines transformations amorcées au cours des années 60. Ainsi, l'égalisation des relations enfant-adulte mènera à une véritable inversion des rôles, non plus transitoire et liée à une aventure mais permanente et déchirante.

## 2.2 Levée de l'écran de protection

La fin des années 60 est marquée par des mouvements de contestation et de révolte des jeunes un peu partout dans le monde. Adolescents et jeunes adultes refusent la soumission et cherchent de nouvelles valeurs. Les petits héros de la littérature pour la jeunesse se transforment: ils gagnent de l'autonomie et de la complexité mais apparaissent aussi plus déchirés, plus troublés, plus vulnérables, alors que leur bulle de protection éclate et que les relations qu'ils entretiennent avec leurs aînés deviennent difficiles. Les jeunes héros de la première moitié du siècle portaient des oeillères; leurs successeurs sont confrontés à des réalités brutales.

---

<sup>81</sup> M.-J. Chombart de Lauwe et C. Bellan. *Enfants de l'image. Enfants personnages de médias/ Enfants réels*. Paris, Payot, 1979, 291 p., p. 30.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 273.

Tout au long de cette deuxième moitié du vingtième siècle, les Etats-Unis dominent le champ littéraire pour la jeunesse — en termes qualitatifs et quantitatifs — et proposent les représentations les plus audacieuses. Dans son analyse de l'évolution de la littérature pour enfants aux Etats-Unis de 1938 à 1985 à partir d'un corpus d'albums couronnés par la médaille Caldecott, la plus haute distinction accordée à un livre illustré, Terry Norton<sup>84</sup> remarque que les notions d'innocence enfantine et de statut spécial de l'enfance perdent de l'importance à partir des années soixante. Mary Lystad<sup>85</sup> constate que les relations entre parents et enfants deviennent plus conflictuelles dans le corpus de livres publiés aux Etats-Unis entre 1956 et 1975 et que les jeunes expriment des sentiments négatifs envers leurs aînés.

Dès le milieu des années 60, aux Etats-Unis, une nouvelle génération d'écrivains pour la jeunesse décide de ne plus rien cacher aux jeunes lecteurs. Au lieu de protéger les jeunes des difficultés et des absurdités de la vie, ils choisissent de tout dire, un peu comme si, en leur présentant très tôt une peinture réaliste, sans cacher les pires horreurs — la guerre, la mort, le suicide... — ils pouvaient mieux armer leurs lecteurs pour affronter la vie. L'inoculation remplace la protection: pour éviter des réactions trop violentes plus tard, on injecte l'angoisse à petites doses dès le jeune âge. Des albums pour enfants parlent de mort, de sexualité, de guerre et de violence mais c'est surtout dans les romans pour les dix ans et plus que les représentations sont impitoyables. Virginia Haviland<sup>86</sup> affirme — comme plusieurs écrivains, critiques, chercheurs et éducateurs — que cette littérature tourmentée reflète l'angoisse et l'insécurité d'une société en émoi.

C'est d'abord aux Etats-Unis que la plupart des interdits sont levés. En 1969, John Donovan aborde le désir homosexuel de deux garçons de neuf ans dans //

---

<sup>84</sup> T. L. Norton. *The Changing Image of Childhood: a Content Analysis of Caldecott Award Books*, Ph. D. Diss., University of South Carolina, 1987, 183 p.

<sup>85</sup> M. Lystad. *op. cit.*, p. 183.

<sup>86</sup> V. Haviland. "A Second Golden Age? In a Time of Flood?" *Children's Literature*, volume 15, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 88-97.

*Get There, It Better Be Worth The Trip.* Selon Marie Winn, auteur d'*Enfants sans enfance*, ce roman marque un tournant.

Le livre de Donovan amena un changement dans l'attitude des adultes envers les enfants, c'était le signe qu'une décision avait été prise par des mouvements culturels pour mettre fin aux vestiges du passé victorien qui avait longtemps servi à protéger les enfants contre certaines réalités de la vie. En effet, dans les années à venir, les livres devaient avoir une nouvelle fonction: préparer les enfants dès le jeune âge aux complications et dangers de la vie.<sup>87</sup>

Judy Blume, qui deviendra un des auteurs les plus populaires aux Etats-Unis, publie *Forever (Pour toujours)* en 1977, un roman contenant des descriptions explicites de relations sexuelles entre adolescents. Interviewée par une journaliste du *New York Times Magazine*, l'auteure explique:

Je déteste l'idée que l'on doive toujours protéger les enfants. Ils vivent dans le même monde que nous. Ils voient et entendent les mêmes choses. Le pire, c'est que nous en faisons des "secrets"... Le sexe et la mort, voilà ce que nous essayons de cacher aux enfants, pour une bonne raison: parce que nous nous sentons mal à l'aise nous-même devant ces choses.<sup>88</sup>

L'année suivante, Deborah Hautzig explore le désir homosexuel d'une fillette dans *Hey, Dollface (Valérie et Chloé)*. Les romans de Robert Cormier font couler beaucoup d'encre. *The Chocolate War (La guerre des chocolats)*, paru en 1974, décrit le climat de terreur et la violence sauvage dans un collège américain où une bande de jeunes fait la loi avec la complicité d'un directeur sans scrupule. D'autres romanciers parlent de divorce, de prostitution, de parents alcooliques ou violents, de problèmes psychiatriques, de toxicomanie juvénile, de pollution et de désastres environnementaux. "Aujourd'hui tout est possible", résume George Woods, critique de littérature pour la jeunesse au *New York Time*<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> M. Winn, *op. cit.*, p. 79.

<sup>88</sup> Extrait de l'article "Coming of Age with Judy Blume" (*New York Times Magazine*, le 3 décembre 1978) cité dans Winn. *op.cit.*, p.76.

<sup>89</sup> Le journaliste est cité dans D. Elkind. *The Hurried Child. Growing Up Too Fast, Too Soon*, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company, 1982, 210 p., p. 84.

Le nouveau didactisme consistant à enseigner aux jeunes, le plus tôt possible, les dures réalités de la vie, a donné naissance à un genre de romans réalistes appelé *problem novel* qui dominera la scène littéraire pour la jeunesse à partir des années soixante. Les Etats-Unis amorcent le mouvement mais la plupart des pays occidentaux emboîteront le pas. Comme dans *L'attrape-coeurs* de J. D. Salinger, le thème principal du roman à problèmes est celui des relations difficiles, sinon impossibles, entre l'enfance ou l'adolescence et l'âge adulte. Grandir est une entreprise éprouvante, voire même dangereuse. Les héros sont menacés de toutes parts. Sheila Egoff<sup>90</sup> a dressé une liste des ingrédients de base de ces romans. Le point de départ du récit est toujours un problème: drogue, décès, aliénation mentale, etc. Le jeune héros est angoissé et il se sent isolé des adultes qu'il considère d'ailleurs avec hostilité. Seuls les adultes marginaux semblent pouvoir l'aider. Le narrateur homodiégétique se présente comme un jeune ordinaire; il est centré sur lui-même et adopte un ton de confiance. Le roman est sérieux et le lecteur virtuel apparaît comme un être mature, plus adulte qu'enfant<sup>91</sup>, à qui on peut tout dire.

Les héros des *problem novels* rencontrent toutes sortes de difficultés et vivent des drames variés mais les adultes sont leur pire problème. Ces derniers sont d'ailleurs souvent directement responsables de la pluie de malheurs qui s'abat sur le héros alors même qu'ils réussissent rarement à l'aider. Lois R. Kuznets<sup>92</sup> remarque que dans les romans néo-réalistes de la littérature pour la jeunesse, les parents font partie des problèmes des jeunes au lieu d'apporter des

---

<sup>90</sup> S. Egoff. "The Problem Novel", S. Egoff et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature*, Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p., p. 357-358.

<sup>91</sup> "Most of the best books are calculated to appeal to the adult within the adolescent", écrit Sheila Egoff ; le jeune lecteur a donc, comme les jeunes héros des récits, un statut d'enfant-adulte (S. Egoff. "Precepts, Pleasures, and Portents", S. Egoff et al. *op. cit.*, p. 357-358.).

<sup>92</sup> L. R. Kuznets. "Henry James and the Storyteller: The Development of A Central Consciousness in Realistic Fiction for Children", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *The Voice of the Narrator in Children's Literature. Insights from Writers & Critics*, New York, Greenwood Press, 1989, 432 p., p. 189.

solutions. Bien que ce soit dans la littérature des années 60 et 70 qu'apparaît le plus clairement cette déchéance parentale, Sally Allen Mc Nall croit qu'on peut retracer cette tendance dès les années 40 aux Etats-Unis.

The family, which lost its function as a boundary between child and the world sometime in the 1940s, is now seen as fatally involved with the wrongs of that world. Only those parents who assume the role of friends, taking as well as giving advice and support are portrayed as good adults.<sup>93</sup>

A l'heure des contes d'avertissement et de la littérature sévèrement didactique des débuts du livre pour la jeunesse, les parents étaient toujours très présents car ils jouaient le rôle de guide, d'enseignant. Puis, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et la première du vingtième, les parents étaient souvent absents ou faisaient l'objet de représentations transposées. Au cours des années soixante, ils redeviennent plus présents mais sans nécessairement entrer en relation avec le héros car les jeunes et les adultes vivent désormais dans des mondes séparés entre lesquels la communication est difficile sinon impossible.

L'importance des adultes, en particulier des parents, dans le *problem novel* tient au fait que ces livres font leur procès. Par un curieux retour du pendule, les parents jadis exemplaires ont désormais tous les défauts. Ils sont présentés comme des personnages confus, stupides, insécures, égoïstes, cyniques, violents, sadiques<sup>94</sup> constate Sheila Egoff. Aux prises avec leurs propres problèmes, incapables des les résoudre, ils n'ont plus de temps ni d'énergie à consacrer à leurs enfants. De plus, constate Sally Allen Mc Nall<sup>95</sup>, les adultes adoptent des conduites puérides; ils s'attardent à des caprices, des questions sans importance et négligent de voir l'essentiel. Mais surtout, et c'est là leur plus grand tort selon Mc

---

<sup>93</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *op.cit.*, p. 402.

<sup>94</sup> S. Egoff. "The Problem Novel", S. Egoff et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature*, Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p., p. 360.

<sup>95</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-present", *op.cit.*, p. 407-408.

Nall, ils tentent d'imposer leur système de valeurs vide, répressif et oppressif. Les jeunes héros, par contre, sont très lucides. Ils peuvent donc déceler l'hypocrisie et les autres travers des adultes.

Alors que la littérature pour la jeunesse américaine est marquée, dès les années soixante, par un courant réaliste "pur et dur", les représentations sont moins choquantes en Europe bien qu'elles évoluent dans le même sens. L'idée de protéger l'enfance est plus tenace de l'autre côté de l'Atlantique mais les portraits idylliques ne tiennent plus. Dans un article paru en 1968 sur "Le thème de la famille dans la Littérature de Jeunesse Française actuelle", Marguerite Vérot remarque que dans les romans qui font pénétrer le jeune lecteur dans l'intimité d'une famille, "[l]es mots "sécurité", "solidité" reviennent sous toutes les plumes". Le père y est encore considéré comme "une force, un guide".<sup>96</sup>

Dix ans plus tard, Marcelle Enderlé brosse un tableau différent: familles monoparentales, enfants fugueurs, pères en prison... Les jeunes héros de ces romans ont plus de relief, ils sont mieux définis. Les expériences vécues, souvent difficiles, leur ont permis d'acquérir une maturité et une lucidité que les héros d'hier n'avaient pas. Ils découvrent que leurs pairs peuvent les aider lorsque les adultes de leur entourage démissionnent, par hostilité ou indifférence. Enderlé estime que ces romans présentent une vision assez réaliste. On y discute de difficultés réelles de la famille et de la société modernes. Les héros ont quitté la campagne pour investir les grandes villes. L'image de la femme a changé— son rôle est moins passif— et l'injustice sociale — pauvreté, discrimination raciale, etc. — n'est pas occultée. Mais il reste de l'espoir, le tableau n'est pas complètement noir car "le héros dispose de toutes les forces nécessaires pour surmonter la crise, et, tout en aidant ses proches, pour trouver lui-même sa voie."<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> M. Vérot, "Le thème de la famille dans la littérature de jeunesse française actuelle", *Littérature de jeunesse*, numéro 201, tome 10, 1968, p. 3-8, p.3.

<sup>97</sup> M. Enderlé, "L'image de l'enfant dans les collections actuelles de romans pour la jeunesse", *Cahiers de littérature générale et comparée: la littérature d'enfance et de jeunesse*, numéro 3-4, printemps-automne 1978, p. 93-105, p. 103.

Paul Lidsky<sup>98</sup> constate, comme Enderlé, que les collections de livres pour la jeunesse des années 70 montrent souvent des familles en crise et présentent une image ternie des adultes alors que Germaine Finifter suggère que les nouvelles représentations dites plus réalistes participent peut-être à la construction d'un nouveau mythe: "quand 60% de ces romans dépeignent des familles en rupture n'assiste-t-on pas à une nouvelle déformation de la réalité?"<sup>99</sup> Dans sa recherche sur la littérature jeunesse québécoise, Julie Leclerc<sup>100</sup> remarque que les héros des années 70 sont souvent victimes de leur famille. Sans être rejetés ou molestés par leurs parents, ils ont à composer avec des adultes moins infaillibles et parfaits qu'auparavant. Il arrive de plus en plus souvent d'ailleurs que ces derniers aient tort et leurs enfants raison.

### 2.3 L'enfant-adulte/l'adulte-enfant

Au seuil des années 80, un peu partout dans le monde, les jeunes personnages s'affirment et contestent l'autorité des adultes. Une nouvelle tendance se dessine: les enfants dominent les adultes. Aux côtés de jeunes héros débrouillards, affirmés et, somme toute, plutôt responsables, on retrouve des adultes dépassés par les événements, vulnérables et, plus souvent qu'autrement, incompetents. De plus en plus souvent, les adultes ont tort et les enfants ont raison. L'enfant personnage semble outillé pour réussir sa vie à condition d'obéir à son intuition d'enfant et de ne pas perdre cette sagesse qui le caractérise en adoptant les schèmes de pensée de l'adulte.

En 1983, lors d'un congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse sur "La représentation de l'enfant dans la

---

<sup>98</sup> P. Lidsky. "Les Editions des Femmes, Le Sourire qui mord; Hachette, Gallimard, Flammarion", *Le français aujourd'hui*, no 48, 1979, p. 89-92.

<sup>99</sup> G. Finifter. "La Bibliothèque de l'Amitié", *Le français aujourd'hui*, no 48, 1979, p. 94.

<sup>100</sup> J. Leclerc. *Les personnages-enfants dans la littérature enfantine du Québec: perception, projection, lecture* Mémoire, Kingston, Université Queens, 1985, 117 p., p. 94-95.

littérature d'enfance et de jeunesse", l'Américaine Anne Scott Macleod<sup>101</sup> remarquait qu'il y a peu d'adultes sympathiques en qui les enfants peuvent avoir confiance dans la littérature jeunesse des dernières décennies et que les rares adultes équilibrés étaient rarement les parents des jeunes héros. Au bonheur d'être enfant on a substitué la difficulté de grandir et l'échec parental est un thème fréquent. Non seulement la cellule familiale n'est-elle plus source de sécurité et de réconfort mais elle apparaît souvent comme la cause des problèmes des enfants.

En 1988, lors d'une conférence internationale sur l'enfant et la famille organisée par le Children's Literature Association, plusieurs chercheurs ont fait état des transformations subies par les personnages adultes dans la littérature pour la jeunesse. Marilyn Apse<sup>102</sup> remarquait que les parents absents des romans pour adolescents des années 80 furent parce qu'ils sont incapables de faire face à la situation. Il s'agit souvent de mères parties à la recherche d'elles-mêmes<sup>103</sup>. Patricia R. Sweeney<sup>104</sup> signale la disparition de l'archétype du père protecteur dans le même corpus pour adolescents.

Alors qu'aux Etats-Unis les *problem novels* sont peuplés de parents pourris, la littérature jeunesse d'autres pays enrobe d'humour des représentations somme toute aussi dévalorisantes. On remarque toutefois, de façon générale, dans tous les pays, que la littérature pour enfants propose des représentations moins choquantes que celle destinée aux adolescents. A la première lecture, *Rendez-moi mes poux*<sup>105</sup>, de Pef, un court récit pour les moins de dix ans paru en 1984,

---

<sup>101</sup> A. S. Mac Leod. "The Child in American Literature for Children. The 1930's and now", D. Escarpit. *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6e congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983*, Munich, Saur, 1985, 392 p., p. 79-86.

<sup>102</sup> Un résumé de cette recherche est présenté dans S. R. Gannon et R. A. Thompson. *The Child and the Family: Selected Papers from the 1988 International Conference of Children's Literature Association*, College of Charleston, Charleston, South Carolina, 1988, 86 p., p. 77.

<sup>103</sup> C'est d'ailleurs sur ce thème que s'ouvre le roman de Cynthia Voigt, *Le héron bleu*, que nous analyserons plus loin.

<sup>104</sup> S. R. Gannon et R. A. Thompson. *op. cit.*, p. 84.

<sup>105</sup> Pef. *Rendez-moi mes poux*! Paris, Gallimard, 1984.

effleure à peine le thème des relations parents-enfants. L'album humoristique raconte la folle amitié d'un petit garçon pour une tribu de poux qu'il apprivoise en saupoudrant sa tête de chocolat râpé. Mais une lecture plus attentive révèle un drame familial et une représentation bien triste de l'enfance derrière l'humour du texte. Le héros, Mathieu, habite un monde froid et vide. Ses parents travaillent beaucoup; il est donc seul avec ses jeux électroniques dans un appartement luxueux où il s'ennuie à mourir. Son père et sa mère comprennent que leur fils est malheureux mais leurs propres besoins l'emportent sur ceux de Mathieu. En trompant son ennui avec ses minuscules amis, Mathieu agit comme un parent responsable. Il nourrit ses poux, les amuse, et se soucie même de leurs caries dentaires. Mais en découvrant l'existence des bestioles, les parents de Mathieu, horrifiés, les exterminent rapidement. Alors même qu'ils n'avaient su aider leur fils, ils lui retirent ce qu'il a de plus précieux.

Pef— pseudonyme de Pierre-Elie Ferrier— fut l'auteur-illustrateur le plus populaire en France au cours des années 80. Il a aussi illustré *Le monstre poilu*<sup>106</sup> de Henriette Bichonnier, un des plus célèbres contes réinventés. Le récit reprend, avec beaucoup d'humour et de nombreuses variantes, la trame narrative du conte *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont. Or, une des modifications les plus importantes consiste à transformer le père bon et aimant en brute égoïste. Pour échapper à la mort, il promet au monstre de lui fournir quelque chose de bien meilleur à manger: des enfants bien tendres. Il choisira par méprise sa propre fille, la petite Lucille, qui, heureusement, est assez futée pour déjouer le monstre, ce que son père n'avait pas réussi à faire.

L'Angleterre, peut-être grâce à Lear et Carroll, a appris à rire bien avant la France. En 1964, Roald Dahl devient un des auteurs pour la jeunesse les plus célèbres de la planète en publiant *Charlie et la chocolaterie*, dont il vendra plus de cinq millions d'exemplaires. Tout au long de sa carrière, Dahl invente des histoires

---

<sup>106</sup> H. Bichonnier. *Le monstre poilu*, illustré par Pef, Paris, Gallimard, 1982.

fabuleuses peuplées d'adultes triplement sots et plutôt dégoûtants, du genre "vieux croûtons" ou "têtes de crapauds"<sup>107</sup> entourés d'enfants extraordinairement futés et foncièrement bons. Dans *La potion magique de Georges Bouillon*, le père est soupe au lait et s'énerve pour rien alors que dans *Charlie et la chocolaterie*, il est plutôt timide et passe sa vie à visser des capuchons sur des tubes de pâte dentifrice. Seuls les adultes marginaux — vieux, fantastiques ou merveilleux — trouvent grâce aux yeux de Roald Dahl. Ainsi, le personnage titre du *Bon Gros Géant* est un colosse végétarien, magnifique complice des enfants. Il souffle de beaux rêves dans les chambres des enfants et sait entendre le cri des arbres comme le chant des araignées tissant leur toile.

C'est dans *Matilda* publié en 1988, que Roald Dahl a créé ses pires personnages adultes. La mère de Matilda est :

une bonne femme mafflue, aux cheveux teints en blond platine à l'exception des racines qui ressortaient en un indéfinissable brun jaunâtre. Lourdemment maquillée, elle présentait une de ces silhouettes adipeuses aux formes débordantes, à l'évidence comprimées de partout pour enrayer un effondrement général.<sup>108</sup>

A quatre ans, Matilda est laissée seule à la maison tous les après-midi alors que sa mère joue au loto dans une autre ville. Le père est un escroc, un vendeur de voitures persuadé que "les clients sont là pour être arnaqués"<sup>109</sup>. Les parents de Matilda l'abreuvent d'insultes alors même que le comportement de leur fille est exemplaire et Matilda admet qu'elle les déteste. Le personnage le plus répugnant est pourtant Mlle Legourdin, la directrice de l'école. C'est "une espèce de monstre femelle d'aspect redoutable"<sup>110</sup> qui terrorise et torture les enfants, au sens propre.

---

<sup>107</sup> Aux bibliothécaires qui lui ont reproché cette curieuse vision du monde, Dahl répliquait en les traitant de "vieilles toupies", ajoutant parfois: "Nous vivons dans un monde cruel. Les enfants doivent lutter pour parvenir à leurs fins. Les tantes écrabouillées sont une fantastique compensation." (N. Bustarret, "Fantastique Maître Dahl", *Livres, Jeunes, Aujourd'hui*, no 1, janvier 1986, p. 8).

<sup>108</sup> R. Dahl, *Matilda*, Paris, Gallimard, 1988, 234 p., p.31.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 85.

Elle les enferme par exemple dans un placard très étroit tapissé d'éclats de verre.

Une amie de Matilda, résume ainsi le sort des écoliers:

Nous sommes les croisés, les vaillants paladins qui se battent presque à mains nues et, elle, Legourdin, c'est le prince des Ténèbres, c'est le démon du Mai, la Bête immonde avec toutes les armes de l'Enfer à sa disposition. Notre vie est un combat de tous les instants. Il faut s'entraider!<sup>111</sup>

Véritable ogresse, la directrice a horreur des enfants; elle rêve d'un monde où ces derniers naîtraient adultes. Elle déclare d'ailleurs:

Les petits devraient toujours rester invisibles. Il faudrait les enfermer dans des boîtes comme des épingles ou des boutons. Vraiment, je ne comprends pas pourquoi les petits mettent si longtemps à grandir. Ma parole, ils le font exprès pour m'embêter!<sup>112</sup>

Les victimes de l'effroyable directrice ne peuvent se tourner vers leurs parents pour obtenir protection: ces derniers ont peur de la directrice qui les traite comme des enfants.

Matilda est une enfant-adulte géniale. Autonome à quatre ans, elle a lu tous les grands classiques— Dickens, Hemingway, Faulkner...— avant d'entrer à l'école. C'est elle qui reproche à ses parents de trop regarder la télé. Mlle Candy, l'institutrice bienveillante, véritable Cendrillon victime de la marâtre Legourdin, dira à Matilda: "Tu as l'air d'une petite fille mais avec l'esprit et la faculté de raisonnement d'un adulte. Nous pourrions donc t'appeler une enfant-femme, si tu vois ce que je veux dire."<sup>113</sup>

L'humour de Roald Dahl autorise des représentations impitoyables. Dans les romans moins fantaisistes de l'Autrichienne Christine Nöstlinger, un des écrivains les plus célèbres de la fin de notre siècle, les représentations des adultes sont moins offensantes mais le système de personnages s'organise quand même

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 191.

autour de ces deux pôles caractéristiques du nouveau mythe de l'enfance: l'enfant-adulte et l'adulte-enfant. Eva-Maria Metcalf<sup>114</sup> remarque que les adultes des romans de Nöstlinger adoptent des comportements infantiles et irrationnels. Quant aux enfants héros, ils sont plutôt affirmés, intelligents, curieux, critiques, sensuels et courageux.

Non seulement les personnages enfants des livres pour la jeunesse apparaissent-ils comme des enfants-adultes mais l'ensemble de la production éditoriale semble viser un lecteur enfant-adulte. Au cours du vingtième siècle, on utilise de plus en plus des critères esthétiques pour juger la littérature pour la jeunesse. Les qualités littéraires de l'oeuvre l'emportent sur les appréciations à caractère plus didactiques ou pédagogiques. Plusieurs prix littéraires ont d'ailleurs été institués, dans la plupart des pays occidentaux, pour couronner les oeuvres les plus dignes de mention.

De nombreux observateurs remarquent qu'à la fin du vingtième siècle, la littérature pour la jeunesse, et surtout la littérature pour adolescents, se rapproche de plus en plus de la littérature pour adultes. Une collection comme "Page Blanche" chez Gallimard, lancée au cours des années 80, porte bien peu la marque d'une littérature destinée à un lecteur différent de l'adulte. Marie Winn<sup>115</sup> s'étonne qu'aux Etats-Unis, une collection destinée aux dix à treize ans, et abordant des sujets tels que la prostitution, le divorce et le viol, soit désignée dans la publicité sous le titre "livres pour jeunes adultes".

Déjà, à la fin des années 60, des éditeurs avaient contesté la notion même du lecteur-cible enfant. En France, les éditeurs Harlin Quist et François Ruy-Vidal s'étaient donnés pour mission de raconter aux enfants la vie telle qu'elle est: belle et cruelle. Ils s'élevaient contre une littérature qui édulcore, tronque, transforme la réalité avant de la présenter aux plus jeunes. La page couverture de *Mort à*

---

<sup>114</sup> E.-M. Metcalf. *Children in the Prime of Their Lives: Children and Childhood in the Books of Christine Nöstlinger*, Thèse, University of Minnesota, 1989, 242 p.

<sup>115</sup> M. Winn. *op.cit.*, p. 18.

*l'homme!* un album pour enfants paru en 1976 chez Harlin Quist, présente un chasseur assis sur un tas de fourrures, une carabine à la main, le visage remplacé par une cible. Le texte ne semble pas prendre en charge le lecteur virtuel enfant. Les premières lignes se lisent ainsi:

Je sais  
 et l'homme n'existe pas.  
 Nous parcourons les forêts  
 et l'homme n'existe pas.  
 Et je descends dans la mer  
 et l'homme n'existe pas  
 et je vis quarante millions d'années  
 et l'homme n'existe pas.  
 Et l'homme existe  
 et il tente d'exterminer toutes les baleines.  
 Et je vis encore,  
 mais l'homme n'existe plus.<sup>116</sup>

Dans la même foulée, les éditions du Sourire qui mord naissent, en 1976, avec l'intention de faire "un livre qui sorte de son ghetto, un livre d'intervention à la fois pour les enfants et les adultes, un livre qui ne fasse plus l'innocent"<sup>117</sup>. Christian Bruei, éditeur du Sourire qui mord, réfute l'idée d'une littérature spécifiquement adaptée à un jeune public. Dans une entrevue accordée au journal *Le Devoir* en 1990, il affirme:

Si on fait des livres pour les enfants, alors il faut en faire pour les handicapés, les tuberculeux, les chiens et les chats. Ce qu'il faut, c'est une littérature tout court dont certains objets rejoignent les enfants. Le jour où les adultes auront compris ça, on aura gagné. Les livres doivent créer leur public et non l'inverse. Il faut avant tout faire des livres qui développent un point de vue original sur le monde.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> A. Hervé. *Mort à l'Homme!* éditions Harlin Quist, Paris, 1976, illustré par Jacques Rozier et Monique Gaudriault.

<sup>117</sup> Tiré du livret de présentation des éditions du Sourire qui Mord: *Une collection de livres différents pour les enfants. Pour un autre merveilleux*, Paris, Immedia, 1976.

<sup>118</sup> D. Demers. "La littérature pour enfants a son enfant terrible", *Le Devoir*, 24 mars 1990, p. D-7.

L'initiative d'un autre éditeur français, Syros, au milieu des années 80, témoigne d'une volonté de considérer l'enfant lecteur comme un petit adulte. Le directeur de la collection *Souris Noire*, Joseph Périgot, a invité des auteurs de romans noirs destinés aux adultes, à écrire des récits policiers angoissants ou effrayants à l'intention des enfants. L'enfant lecteur auquel s'adresse la collection n'est pas, dans sa nature même, différent de l'adulte. A neuf ans, il n'est déjà plus innocent et il aime bien visiter des mondes obscurs et peu recommandables. Les premiers titres portaient la mention suivante en quatrième de couverture: "Avec la *"Souris Noire"*, les meilleurs auteurs de polars s'attaquent aux enfants. Et ce n'est que justice: pourquoi les parents seraient-ils les seuls à avoir le droit de frémir aux histoires noires?" Quelques années plus tard, la collection *"Souris Rose"*, promettait des romans d'amour qui ne ferment pas les yeux sur la sexualité des enfants.

#### 2.4 La petite peste

Malte Dahrendorf a étudié l'évolution d'un type bien particulier de personnage enfant de la littérature jeunesse: la petite peste. Ces enfants terribles se sont d'ailleurs multipliés au cours des dernières décennies: les héros de Simon James, Marie-Louise Gay, Ginette Anfousse ou Robert Munsch, par exemple, participent à un même mouvement d'éloge des plaisirs de l'enfance au détriment des valeurs des adultes. Dahrendorf remarque que, de plus en plus souvent, les jeunes héros contemporains ne semblent pas attirés par la perspective de devenir adultes. Au contraire, ils réinventent le monde à partir même de leur personnalité enfantine et ces transformations sont considérées un enrichissement, pour l'enfant comme pour les adultes de son entourage<sup>119</sup>. La supériorité de l'enfant est affirmée avec beaucoup de vigueur dans les récits mettant en scène des enfants terribles. Ces enfants terribles dominent les adultes. Ils sont plus tenaces, plus inventifs, plus

---

<sup>119</sup> M. Dahrendorf. *op. cit.*, p. 45-46.

futés, moins préoccupés par des questions sans importance ou franchement stupides.

Les albums du Canadien Robert Munsch sont particulièrement éloquents et représentent bien cette métamorphose des petites pestes, jadis vaincues par l'adulte mais désormais victorieuses. Bon an, mal an, Munsch vend quelque trois millions d'albums pour enfants. Ses livres sont traduits dans une dizaine de langues et adaptés pour la télévision. Sheila Egoff<sup>120</sup> remarque que les jeunes héros braves et audacieux des albums de Munsch utilisent leur ingéniosité pour gagner plus de liberté et d'autonomie en déjouant astucieusement les adultes alors que Sarah Ellis<sup>121</sup> souligne la joyeuse impertinence de ces livres qui proclament effrontément la puissance des enfants. Toutefois, dans les albums de Munsch comme dans de nombreux récits mettant en scène de petites pestes, la structuration du système de personnages autour de deux pôles, l'enfant-adulte et l'adulte-enfant, ne repose pas exclusivement sur cette force des jeunes héros: elle tient surtout à l'inversion des rôles où cette puissance des enfants s'oppose à la faiblesse des adultes.

Les personnages adultes des albums de Robert Munsch sont ridicules, bornés, maladroits, incompetents et immatures. Le récit mise sur les espiègleries du héros en insistant sur le ridicule des adultes victimes. A la fin de l'histoire, l'enfant triomphe et l'adulte rend piteusement les armes. Dans *Le dodô*<sup>122</sup>, le petit Simon chante à tue-tête dans son lit au lieu de dormir. Sa mère, son père, ses frères et soeurs et, finalement, en désespoir de cause, les gendarmes tentent de le faire taire avec des avertissements sévères. Chaque fois, Simon fait mine d'accepter mais n'en fait qu'à sa tête. A la fin, rien ne va plus, tous ceux qui voulaient en imposer à Simon s'engueulent à grands cris alors que Simon, content

---

<sup>120</sup> S. Egoff. *The New Republic of Childhood*, Toronto, Oxford University Press, 1990, 378 p., p. 150.

<sup>121</sup> S. Ellis. "News from the North", *The Horn Book Magazine*, mai-juin 1985, p.343.

<sup>122</sup> R. Munsch. *Le dodô*, Montréal, La courte échelle, 1986, illustré par Michael Martchenko.

du divertissement s'endort enfin paisiblement. Dans *L'habit de neige*<sup>123</sup>, Thomas, un enfant de maternelle, tient tête à sa mère, sa maîtresse et le directeur d'école à propos d'un habit de neige qu'il refuse de porter. Il pousse les adultes tellement à bout qu'à la fin de l'histoire, "le directeur donne sa démission et déménage au Texas... là où personne ne porte d'habit de neige."<sup>124</sup>

Les enfants héros des albums de Munsch contrôlent la plupart des situations. Ils peuvent créer le désordre comme tout remettre en ordre. Dans *Le métro*<sup>125</sup>, Jonathan découvre, sidéré, qu'on a installé une bouche de métro dans sa maison. Sa mère n'y comprend rien alors l'enfant prend l'affaire en main. Les récits de Munsch progressent toujours dans le sens de la surenchère. A la mère démissionnaire succède le conducteur de métro, le maire de la ville et, finalement, le vieux monsieur qui remplace l'ordinateur défectueux chargé de l'organisation de la municipalité. L'inversion des rôles d'enfant et d'adulte est particulièrement évidente dans *Le métro*: le petit Jonathan règle le problème en relocalisant la bouche de métro pendant que l'autorité suprême, le fonctionnaire-ordinateur, s'empiffre de tartines à la confiture de mûres. Interrogé sur le sens de cet album, Robert Munsch affirme: "Je crois que fondamentalement ma vision du monde est la suivante: le monde ne tourne pas rond. C'est ce qui ressort de mes histoires: tout va mal. C'est un gâchis."<sup>126</sup> Dans ce monde en déroute, l'enfant héros de Munsch apparaît comme le seul être vivant capable de proposer des solutions.

La petite Matilda de Roald Dahl n'est pas une véritable peste — classiquement les petites pestes ne sont pas aussi intellectuelles et douces — mais elle est ingénieuse, espiègle et puissante, comme la plupart des enfants terribles. Ainsi décide-t-elle de se venger du comportement odieux de son père en versant

---

<sup>123</sup> R. Munsch. *L'habit de neige*, Montréal, La courte échelle, 1987, illustré par Michael Martchenko.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> R. Munsch. *Le métro*, Montréal, La courte échelle, 1991, illustré par Michael Martchenko.

<sup>126</sup> D. Kondo. "Robert Munsch: An Interview", *Canadian Children's Literature*, numéro 43, 1986, p. 26-33, p. 28.

de la superglu dans son chapeau ou en remplaçant son tonique capillaire par de la lotion décolorante. Matilda jouit d'un immense avantage sur ses parents: elle est fûtée alors qu'ils sont stupides. Ce trait caractérise non seulement les enfants terribles mais aussi les héros des contes, traditionnels ou réinventés. Le Petit Poucet a raison de l'ogre grâce à sa ruse. De même, dans *Le monstre poilu*, la petite Lucille, réincarnation moderne de la Belle, terrasse le monstre en se moquant de lui jusqu'à ce qu'il explose littéralement de colère.

Matilda partage une autre caractéristique propre à certains personnages de contes: elle a un don. Ce pouvoir magique lui permet de déplacer des objets sans les toucher ce qui, selon Mlle Candy, son institutrice et complice, "est le plus grand miracle qu'un être humain ait accompli depuis le temps de Jésus"<sup>127</sup>. Personnage riche et complexe, Matilda est à la fois peste et rédemptrice. Ses espiègleries vengeresses paraissent bien justifiées et les exploits liés à son pouvoir extraordinaire sont décrits en termes à la fois merveilleux et sacrés. Lorsqu'elle accomplit ses miracles, son visage est "transfiguré" puis rayonne "d'un calme angélique"<sup>128</sup>. *Matilda* se termine bien: l'héroïne se débarrasse de ses parents comme de l'horrible directrice mais pour y arriver elle doit compter sur son don comme si, sans attributs extraordinaires, les enfants héros ne pouvaient espérer s'en sortir.

## 2.5 Enfermement de l'enfance

Zohar Shavit affirme que le vingtième siècle est obsédé par l'enfance<sup>129</sup>. Les statistiques sur l'édition pour la jeunesse semblent vouloir confirmer cette hypothèse. Au cours des années 60 et 70, en Angleterre et aux Etats-Unis seulement, quelque 100,000 titres pour la jeunesse ont été publiés. Or, dans la

---

<sup>127</sup> R. Dahl. *Matilda*, Paris, Gallimard, 1988, 234 p., p.31.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>129</sup> Z. Shavit. "The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader (Test Case: "Little Red Riding Hood")", *Journal of Research and Development in Education*, volume 16, numéro 3, 1983, p. 60-67, p. 60.

littérature pour la jeunesse des dernières décennies cette obsession mène à l'isolement et à l'exclusion, à l'enfermement dans ce monde autre que constitue l'enfance. Dans les livres destinés aux enfants, les lieux décrits et investis sont les lieux de l'enfance: nourriture préférée des enfants— bonbons, gâteaux, pizzas...—, fanstames typiquement enfantins — conduire un avion ou un camion de pompier—, peurs typiquement enfantines— monstres, sorcières, dragons—, conflits propres aux enfants — rivalités entre frère et soeur, contestation des règles imposées par les parents ou autres adultes, etc.

Cette fixation sur l'enfance s'exprime aussi à travers les héros enfants: le personnage principal est presque toujours de l'âge du lecteur cible et les catégories d'âge visées par cette littérature sont de plus en plus nombreuses et étroites. Ces jeunes personnages sont caractérisés avec un grand souci de réalisme. L'enfant héros de la fin du siècle n'est plus un vague représentant de l'Enfance mais un petit être clairement individualisé, avec une personnalité bien définie et évoluant dans un milieu précis.

L'enfant ou l'adolescent héros est aussi le narrateur; c'est lui qui raconte l'histoire. Jadis, le narrateur était beaucoup plus rarement un enfant et les histoires étaient surtout racontées à la troisième personne. L'instance narrative était assimilée à l'adulte, le narrateur exerçant souvent une fonction idéologique de parent, de guide ou d'éducateur. Avec un narrateur homodiégétique enfant, le récit se referme sur l'enfance; tout est vu par les yeux d'un enfant ou d'un adolescent; il n'y a plus de lieu ou d'espace pour le regard adulte. Lois R. Kuznets<sup>130</sup> rappelle que cette façon d'éliminer toute médiation dans la narration pour centrer sur l'enfant héros avait déjà été expérimentée par des écrivains comme Mark Twain ou Edith Nesbit mais c'est à partir du milieu de vingtième siècle que l'usage se répand. Kuznets remarque que ces narrateurs enfants ou adolescents favorisent

---

<sup>130</sup> L. R. Kuznets. "Henry James and the Storyteller: The Development of A Central Consciousness in Realistic Fiction for Children", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *op.cit.*, p. 187-198.

l'identification mais présentent une vision unique et étroite du monde. Jean Karl remarque que les écrivains pour enfants doivent désormais devenir enfants pour écrire leur histoire ("The author, in effect, becomes that child"<sup>131</sup>) ; il ne s'agit plus d'écrire à propos des enfants mais à travers un enfant. De plus, la focalisation vise rarement les adultes et le lecteur n'a pas accès à leur intériorité. Les deux univers— enfance et âge adulte— semblent hermétiques.

La publication de *Max et les maximonstres*, de l'Américain Maurice Sendak, en 1963, constitue un bon exemple de cette suprématie de la vision enfantine dans la littérature pour la jeunesse contemporaine. Max l'enfant terrible est puni par sa mère après avoir commis plusieurs bêtises. Enfermé dans sa chambre, l'enfant se livre alors à une vaste révolte imaginaire. Les images de Sendak traduisent la vision de Max, l'intériorité du petit personnage, ce fabuleux rêve éveillé, sans établir de distance avec le héros. L'image nous situe au pays des maximonstres inventé par l'enfant pour satisfaire ses fantasmes de pouvoir et de liberté et ce n'est qu'au moment où Max décide de rentrer à la maison, de réintégrer la réalité, qu'elle nous ramène à la chambre du petit garçon. On pourrait, comme le suggère Charlotte Otten<sup>132</sup>, parler ici de la voix narrative de l'illustration qui, dans *Max et les maximonstres* est profondément enfantine et s'attache exclusivement au jeune personnage.

Dans le cadre d'une recherche sur les nouveaux héros des albums québécois pour la jeunesse de 1970 à 1985, nous avons constaté un enfermement de l'enfance avec la constitution d'un système de personnages où les enfants se regroupent en microsociété isolée des adultes. L'union semble être motivée par une volonté de survivre et les petits héros ne peuvent se tourner vers l'adulte pour trouver du support:

---

<sup>131</sup> J. Karl. "The Process of Finding the Voice in Realistic Fiction for the Middle-Age Child", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *op.cit.*, p. 201.

<sup>132</sup> C. F. Otten. "Introduction", C. F. Otten et G. D. Schmidt, éd. *op. cit.*, p. 3.

Le système des personnages se construit à partir de relations d'exclusion et d'opposition à l'intérieur desquelles le monde de l'enfance se referme sur lui-même. Les petits, les tarés et les marginaux doivent lutter. Les liens de réciprocité sont à peu près inexistants et l'union ne semble servir qu'à faire la force. Les personnages seuls ou tarés s'unissent avec un semblable ou font appel au merveilleux afin de mieux affronter le reste du monde dont ils sont exclus ou auquel ils refusent d'appartenir.<sup>133</sup>

Julie Leclerc remarque que depuis le début du vingtième siècle, la littérature jeunesse québécoise est marquée par un isolement progressif de l'enfant-personnage. Au début du siècle, le petit personnage entretenait des relations multiples avec divers adultes comme avec des jeunes de catégories d'âge différentes. Dans le corpus choisi par Leclerc, aucun des personnages enfants de la littérature jeunesse québécoise du début du siècle, a un camarade de son âge. Dans le corpus des années 70, au contraire, les enfants vivent presque tous dans une communauté de pairs du même âge. A l'exception d'un personnage, héros solitaire et merveilleux, "tous les personnages des autres romans entretiennent des relations relativement étroites avec divers enfants."<sup>134</sup> Leclerc remarque aussi qu'alors que les petits héros du début du siècle étaient caractérisés par l'uniformité, le mot d'ordre de la fin du siècle est l'individualité<sup>135</sup>. La littérature jeunesse des dernière décennies est pédocentrique et cette volonté de miser sur l'enfance régit même les compositions graphiques dans les albums. Ainsi, Jiji, l'héroïne la plus populaire de la littérature contemporaine québécoise pour enfants, n'est jamais représentée avec ses parents alors même que le personnage est d'âge préscolaire.

La littérature pour la jeunesse de la fin du vingtième siècle élabore des représentations où les adultes sont déchus à l'exception de quelques marginaux.

---

<sup>133</sup> D. Demers. *Les nouveaux héros des albums québécois pour la jeunesse de 1970 à 1985*, Mémoire (M. A.), Université du Québec à Montréal, 1987, 105 p., p. 60.

<sup>134</sup> J. Leclerc. *Les personnages-enfants dans la littérature enfantine du Québec: perception, projection, lecture*, Thèse/ Mémoire, Université Queens, 1985, 117 p., p. 51-52.

<sup>135</sup> J. Leclerc. *op.cit.*, p. 39.

Or, l'écrivain adulte tente, par les procédés narratifs décrits ci-dessus, de s'assimiler à ces marginaux complices de l'enfance. Il se donne un rôle d'adulte au coeur d'enfant, être d'exception capable de comprendre les enfants et se défendant bien de jouer au parent car l'écrivain vise par-dessus tout à abolir la distance entre lui et l'enfant lecteur, à se fondre dans le monde de l'enfance. Ces écrivains tentent aussi de reproduire, le plus fidèlement possible, la culture de leurs lecteurs cibles. Commentant les romans pour adolescents, Francine de Martinoir écrit:

Ces romans ont d'abord pour caractéristique une façon commune de faire parler les adolescents. C'est leur respiration qui est semblé-t-il restituée. Style parlé, expressions familières, allusions au petit monde des *teenagers* à des modes précises et fugitives, cette écriture est en fait à la fois image d'une certaine spontanéité et respect d'un code linguistique bien précis.<sup>136</sup>

## 2.6 Le survivant

Les représentations de l'enfant dans la littérature pour la jeunesse gagnent beaucoup de relief au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle mais une tendance nouvelle se dessine: les portraits de l'enfance et surtout de l'adolescence sont plus douloureux, plus tourmentés. Nicole Marvaldi constate que la littérature jeunesse contemporaine renvoie une image de solitude de l'adolescent. Les causes sont nombreuses mais les familles déchirées et le manque d'écoute des parents contribuent à "créer un état de solitude douloureux et amer"<sup>137</sup>. Le profond désarroi des enfants s'exprime souvent par des gestes désespérés comme la fugue. Le geste témoigne alors d'une "volonté de mettre fin à une situation jugée

---

<sup>136</sup> F. de Martinoir. "Livres pour enfants, littérature pour adolescents: La découverte de nouveaux domaines", *Littérature pour la jeunesse. Le roman. L'école des lettres I*, numéro 11, 1988-1989, Paris, L'École des lettres, 147 p., p. 33.

<sup>137</sup> N. Marvaldi. "Solitude de l'adolescent à travers la littérature de jeunesse", *Livres Jeunes Aujourd'hui*, numéro 7, juillet-août 1987, p. 296.

intolérable"<sup>138</sup>. Sally Allen Mc Nall<sup>139</sup> constate qu'au lieu de chercher à se tailler une place dans la société, les jeunes héros s'isolent en compagnie d'êtres marginaux.

Un motif récurrent dans le corpus littéraire pour la jeunesse, l'image de l'île, représentait traditionnellement l'évasion, la liberté, l'aventure. C'est le cas de l'île au trésor de Stevenson comme de l'île du Pays de Nulle Part de Barrie. L'île est un monde autre, espace défendu ou rêvé. "En songeant l'enfance, l'adulte songe certaines "îles", pour les interdire ou pour les légitimer"<sup>140</sup>, écrit Bruno Duborgel. Au cours des dernières décennies l'image de l'île se transforme; l'île ne symbolise plus l'ouverture— exploration, découverte— mais l'enfermement. C'est le dernier refuge d'un enfant ou d'un adolescent tourmenté, replié sur lui-même. L'île est un peu le radeau auquel les jeunes personnages s'accrochent pour ne pas couler et cette image va de paire avec des représentations de l'enfant comme un survivant. Les héros sont de jeunes Robinson Crusoe. Toutefois, ils ne sont pas occupés, comme le souhaitait Rousseau, à découvrir le monde par l'expérience, mais simplement à survivre, envers et malgré tout.

Un des romans les plus remarquables des années 60, *L'île des dauphins bleus*<sup>141</sup> (*The Island of the Blue Dolphins*) de l'Américain Scott O'Dell, couronné par la médaille Newberry, met en scène une jeune Indienne de douze ans, abandonnée sur une île pendant dix-huit ans. Toute l'énergie de Karana est consacrée à ce projet unique: survivre. Le récit de Scott O'Dell s'attache aux détails de l'entreprise: fabrication d'armes, construction d'un logis, chasse, pêche, etc. Mais l'héroïne vit en paix sur son île et lorsque des missionnaires viennent la chercher, c'est à regret qu'elle troque sa jupe de plumes de cormoran et sa cape

---

<sup>138</sup> M. Enderlé. "L'image de l'enfant dans les collections actuelles de romans pour la jeunesse", *op. cit.*, p. 100.

<sup>139</sup> S. Allen Mc Nall. "American Children's Literature 1880-present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, *op. cit.*, p. 405-406.

<sup>140</sup> B. Duborgel. *op. cit.*, p. 121.

<sup>141</sup> S. O'Dell. *L'île des dauphins bleus*, Paris, éditions G.P., 1980, 186 p.

de loutre pour un pantalon banal et inconfortable. Depuis le bateau, elle jette un dernier regard déjà nostalgique à son royaume abandonné emportant avec elle le souvenir de milliers de jours heureux.

Pendant une bonne partie du dix-neuvième siècle et jusqu'au début du vingtième siècle, l'enfance a représenté une quête d'absolu. Des personnages comme le héros du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier ou, dans un autre registre, le *Peter Pan* de Barry, incarnaient bien cet idéalisme lié à l'enfance. Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, il n'est plus question de dépassement: les héros se contentent de faire face, de tenir bon. Ils sont souvent seuls, démunis, et doivent miser, comme Robinson, sur leur inventivité, leur persévérance, leur force intérieure, pour continuer à avancer. Ces romans se déroulent parfois dans un passé plus ou moins lointain — autour de 1835 dans *L'île des dauphins bleus* — mais le fait de choisir ces représentations un siècle et demi plus tard indique qu'elles sont révélatrices de leur époque.

Millicent Lenz s'est intéressée à "la littérature pour la jeunesse de l'ère nucléaire"<sup>142</sup>. Elle remarque que dans un monde sur lequel pèse la menace d'une catastrophe nucléaire, les héros sont moins héroïques: ils se contentent de survivre. Les héros plus grands que nature sont rares et les jeunes lecteurs ne sont pas invités à se dépasser: "there exists no living mythology to provide archetypal models, no culture heroes to whom the young may look for inspiration, no clear articulation of a life-affirming ethic."<sup>143</sup> Lenz lie la détérioration de l'image des adultes au fait qu'ils sont incapables de préserver la paix et écarter la menace nucléaire. Sheila Egoff compare les héros contemporains aux héros puritains des débuts de la littérature pour la jeunesse. Menacés de mort mais rassurés par la promesse d'éternité, ces héros étaient des survivants en sécurité ("safe survivors"). L'enfant héros moderne, au contraire, est un dangereux survivant ("dangerous

---

<sup>142</sup> M. Lenz. *Nuclear Age Literature for Youth. The Quest for a Life-Affirming Ethic*, Chicago, American Library Association, 1990, 315 p., p. xxi-xxxviii.

<sup>143</sup> M. Lenz. *op.cit.*, p. xii.

survivor")<sup>144</sup>. Il n'est plus à l'abri dans le jardin protégé de l'enfance et doit affronter seul, sans l'aide d'adultes, des situations difficiles, voire même catastrophiques. Il se débat pour survivre et s'il acquiert en route plus d'autonomie, de débrouillardise et d'indépendance, il souffre aussi de solitude et d'insécurité. Après 1960, la survie n'est plus garantie. Egoff remarque qu'en lisant *L'île des dauphins bleus* paru en 1960, le lecteur sent bien que l'héroïne ne mourra pas. L'issue est moins certaine à mesure qu'on s'approche de la fin du siècle et le combat pour survivre plus périlleux.

*La maison vide* de Claude Gutman, un roman paru en 1989 et couronné de plusieurs prix et mentions raconte aussi l'histoire d'une survie, dans un passé moins lointain que *L'île des dauphins bleus* puisqu'il s'agit de la deuxième guerre mondiale. David a quinze ans et il est vivant alors que ses parents sont prisonniers de la gestapo. Mais c'est un douloureux survivant qui avance dans la vie comme sur un champ miné. Il nous confie :

Il y a des heures où je crois que je suis fou, que je deviens fou mais je sais que les mots sur cette page disent que j'ai décidé de vivre, à n'importe quel prix. Une décision qui n'en est pas une. Une force qui vient de tellement profond, encore plus forte que la douleur.<sup>145</sup>

Dans *L'hôtel du retour*, la suite de *La maison vide*, le héros découvre l'étendue de l'horreur: le sort réservé aux Juifs pendant la guerre. La tension, présente tout au long des deux oeuvres, n'est pas relâchée à la fin du récit. Au contraire, David comprend alors que la réalité est parfois plus terrible que tout ce qu'on peut imaginer et que la douleur dépasse parfois les mots:

Papa m'avait menti. Avec un dictionnaire on ne peut pas décrire tout ce que l'on voit, tout ce que l'on ressent. Il manquait des mots au

---

<sup>144</sup> S. Egoff. *Thursday's Child. Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 35.

<sup>145</sup> C. Gutman. *La maison vide*, Paris, Gallimard, 1989, 109 p., p. 56.

Petit Larousse, et personne pour les inventer. Des mots pour dire ce qui ne peut être dit.<sup>146</sup>

Dans *La guerre des chocolats*, publié en 1974, le héros, Jerry Renault, décide de ne pas se contenter de survivre. Il découvre que le monde est pourri mais s'accroche à un certain idéal, refuse de se laisser abrutir, de fermer les yeux, et répond affirmativement à la question écrite sur une affiche collée dans sa case: *Oserai-je déranger l'univers?* Le roman de Cormier décrit la descente en enfer de Jerry Renault; il dit l'absurdité de son projet dans un monde où survivre est déjà héroïque. A la fin du récit, Jerry Renault gît à moitié mort, victime de plusieurs blessures et fractures après avoir été battu sauvagement par une brute au vu et au su de toute l'école. Incapable de prononcer un mot, il rêve de pouvoir dire à son meilleur ami: "Ne dérange pas l'univers, Cacahuète, peu importe ce que disent les affiches."<sup>147</sup>

*La guerre des chocolats* a été aussi controversé que *L'Attrape-cœurs* de Salinger vingt ans auparavant et pour la même raison: une critique acerbe du monde adulte. Des groupes de pression se sont formés, de l'état de New York à la Californie, pour bannir le roman des écoles et de nombreux critiques spécialisés en littérature pour la jeunesse ont reproché à Cormier sa vision désespérée du monde. Le dénouement de l'histoire trahit toutes les attentes des lecteurs— jeunes ou adultes— en enfreignant une des règles tacites de la littérature pour la jeunesse: le triomphe des justes. Dans *La guerre des chocolats*, le héros incorruptible n'est pas vainqueur: il est massacré. Sylvia Patterson Iskander<sup>148</sup> remarque que le roman de Cormier propose, tel que convenu dans le champ littéraire pour la jeunesse, un héros auquel les jeunes peuvent s'identifier mais

---

<sup>146</sup> C. Gutman. *L'hôtel du retour*, Paris, Gallimard, 1991, 113 p., p. 111.

<sup>147</sup> R. Cormier. *La guerre des chocolats*, Paris, L'école des loisirs, 1984, 216 p., p. 212.

<sup>148</sup> S. Patterson Iskander. "Readers, realism, and Robert Cormier", *Children's Literature*, volume 15, 1987, p. 7-18.

jamais ne s'étaient-ils identifiés à un monde aussi sombre. Rebecca Lukens<sup>149</sup> fait valoir que le talent de Cormier permet d'abolir la distance entre le lecteur et les personnages et ce, même si le narrateur est extérieur et omniscient, contrairement à la plupart des romans jeunesse contemporains. Perry Nodelman écrit: "I believe that the horrific world of *The Chocolate War* represents a distorted, paranoid vision of the way things are."<sup>150</sup>

Dans *L'Attrape-cœurs*, Holden Caulfield constatait que la vie est moins belle qu'il croyait. Les adultes sont faux, hypocrites; on ne peut guère compter sur eux. Vingt ans plus tard, la situation s'est considérablement détériorée: Jerry Renault apprend que les adultes sont machiavéliques, cruels, dangereux et que les jeunes de son entourage sont déjà corrompus. Holden Caulfield pouvait s'en tirer, il restait de l'espoir; Jerry Renault est prisonnier d'un monde infernal et il n'y a pas d'issue. Rebecca Lukens<sup>151</sup> soutient qu'entre 1951 et 1974, on est passé du *bildungsroman* réaliste où le jeune héros découvre la face obscure du monde à des représentations où les méchants sont carrément au pouvoir. C'est le triomphe de la corruption.

*La guerre des chocolats* s'ouvre sur cette phrase: "Ils l'ont massacré."<sup>152</sup> Les paragraphes suivants décrivent une pratique de football mais ce match est présenté comme une guerre, un violent combat où la vie même du héros est en danger. "Alors qu'il se retournait pour prendre le ballon, une décharge l'a frappé à la tête et une grenade à main lui a éclaté dans l'estomac."<sup>153</sup> Le match de football annonce le dénouement du roman à cette exception près que le combat final n'est plus ludique ou allégorique mais bien réel. Une petite phrase glissée au milieu de

---

<sup>149</sup> R. Lukens. "From Salinger to Cormier: Disillusionment to Despair in Thirty Years", J. O'Beirne Milner et L. F. Morcock Milner, éd. *op. cit.*, p. 13.

<sup>150</sup> P. Nodelman. "Robert Cormier's *The Chocolate War*: Paranoia and Paradox", D. Butts, éd. *Stories and Society, Children's Literature in its Social Context*, New York, St. Martin's Press, 1992, 143 p., p. 26.

<sup>151</sup> R. Lukens. *op. cit.*, p. 8.

<sup>152</sup> R. Cormier. *op. cit.*, p. 7.

<sup>153</sup> *Ibid.*

la description du match — "Il ne s'était jamais senti aussi seul de sa vie, abandonné, sans défense"<sup>154</sup>— résume bien ce que ressentira le héros au cours de la quête désespérée que constitue le roman et l'issue du match présage le dénouement du roman. A la fin du match, le héros est épuisé, découragé :

Il se dit au diable tout cela. Il s'endormirait sur place, juste au bord de la ligne des cinquante mètres; y en avait marre de se décarcasser pour l'équipe, marre de tout, il allait dormir, ça n'avait plus d'importance...<sup>155</sup>

De même, à la fin du roman, le héros rendra les armes.

Jerry Renault fréquente un collège où un gang sème la terreur avec la bénédiction du directeur. Le frère Léon accepte que Les Vigiles brutalisent leurs pairs à condition qu'ils l'épaulent dans sa campagne de vente de chocolats ce qui le valorise aux yeux de ses supérieurs. En refusant de vendre des chocolats, Jerry Renault s'élève contre l'hypocrisie du directeur — la participation est supposément volontaire mais la pression si forte que nul n'ose refuser — il réclame le droit de ne pas se conformer, d'être libre, différent, d'agir selon son désir, sa conscience, ses valeurs, mais on le réduit en miettes. Incorruptible au début, il découvre qu'en voulant s'opposer il est en train de se laisser corrompre. A la fin du récit, le héros isolé, bafoué, poussé à bout, accepte de participer à un combat mais sans deviner que le diabolique chef des Vigiles transformera l'affrontement en massacre.

Un nouveau malaise l'envahit, le malaise de voir ce qu'il était devenu, un autre animal, une autre bête, une autre personne violente dans un monde violent, une autre personne destructrice qui ne dérangeait pas l'univers mais qui le détruisait.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 208.

Le véritable drame n'est pas la destruction physique du personnage — fracture de la mâchoire et blessures internes— mais la démolition d'un idéal — s'affirmer, déranger l'univers.

Perry Nodelman<sup>157</sup> constate que dans le roman de Cormier les enfants ne peuvent compter sur leurs parents; ils sont seuls dans l'adversité. La mère de Jerry est morte, son père avance dans la vie comme un automate. En l'observant, Jerry souhaite ne jamais être comme lui.

La vie était-elle à ce point morne, triste et ennuyeuse pour les gens? Il avait horreur d'imaginer sa propre vie suivant ce schéma, une longue succession de jours et de nuits qui se passaient bien, *bien*— ni bon, ni mauvais, ni chouette, ni moche, ni passionnant, ni rien.<sup>158</sup>

L'univers de Cormier se divise en deux types d'individus: les agresseurs, ceux qui sont au pouvoir, et les victimes, ceux qui se contentent de survivre. Le père de Jerry appartient à la deuxième catégorie; Frère Léon, le directeur, à la première, tout comme Archie, le chef des Vigiles. Et dans l'ensemble, comme le remarque Archie, la plupart des adultes sont "vulnérables, peureux, fragiles"<sup>159</sup>.

La représentation d'adultes vils, indignes, cruels, odieux, atteint, dans le roman de Cormier, des sommets inégalés. Frère Léon commet des gestes horribles. Non seulement impose-t-il de véritables tortures psychiques aux élèves mais il assiste dans l'ombre au massacre de Jerry Renault à la fin du roman. Le personnage de Frère Léon apparaît comme une représentation mythique, l'incarnation même du Mal.

Une petite voix aiguë venimeuse. Il pouvait retenir votre attention comme un cobra. En guise de crochets, il utilisait sa baguette, donnant des coups ici, là, partout. Il surveillait la classe comme un

---

<sup>157</sup> P. Nodelman. "Robert Cormier's The Chocolate War: Paranoia and Paradox", D. Butts, éd. *op.cit.*, p. 24.

<sup>158</sup> R. Cormier. *op.cit.*, p. 56.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 23.

faucon, soupçonneux, repérant les tricheurs ou les rêveurs, explorant les faiblesses des élèves et les exploitant ensuite.<sup>160</sup>

Dans la logique de l'univers représenté dans *La guerre des chocolats*, tout espoir est impossible et on nous laisse entrevoir une détérioration progressive de la situation. Archie et ses amis des Vigiles ont non seulement intériorisé les valeurs de Frère Léon mais ils sont plus puissants, plus cruels encore, ce qui laisse supposer qu'en grandissant, ils deviendront des agresseurs plus terribles encore. Au milieu du roman, une des victimes de Frère Léon, David Caroni, intériorise bien le sens du récit dans *La guerre des chocolats*: "Et il voyait très bien — que la vie était pourrie, qu'il n'y avait pas de héros du tout, et qu'on ne pouvait faire confiance à personne, même pas à soi-même."<sup>161</sup>

### 3. Conclusion: le mythe moderne de l'enfance

Un nouveau mythe de l'enfance se dessine à la fin du siècle. Au dix-huitième siècle et pendant une bonne partie du dix-neuvième siècle, la suprématie de l'adulte tenait l'enfance à l'écart dans un monde autre. A la fin du vingtième siècle, c'est la déchéance même de l'adulte qui l'isole des enfants. Les deux types de représentation incarnent une pensée tout aussi mythifiante, mais support de rêves et d'angoisses bien différents.

La crainte de l'ici-bas a remplacé la crainte de l'au-delà. Il ne s'agit plus de préparer l'enfant au salut de l'âme, d'éviter l'enfer et de gagner le paradis mais de prévenir l'enfant contre l'enfer ici-bas. Dans le premier cas, les adultes servaient de guide à l'enfant et c'est cette distance que confère l'autorité qui isolait l'enfance de l'âge adulte. Dans le deuxième cas, l'enfant est seul, livré à lui-même; la lucidité remplace la protection. La littérature pour la jeunesse exprime alors l'angoisse d'une société adulte assaillie par le doute, l'insécurité et la culpabilité. Alors même que la littérature jeunesse contemporaine est caractérisée par l'importance

---

<sup>160</sup> R. Cormier. *op.cit.*, p. 25.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 96.

accordée au discours à l'enfance, le discours sur l'enfance est marqué par le désenchantement et la culpabilité de l'adulte. Un écrivain pour la jeunesse, Avi, exprime en ces termes cette fonction compensatoire de la littérature jeunesse contemporaine :

La littérature pour enfants traduit notre malaise devant une société adulte où idéalisme et normes sociales s'opposent. Ça va mal dans le monde des adultes. Nos rêves d'enfants ne se sont pas réalisés. A travers la littérature pour enfants, nous tentons de recommencer. L'enfant mettra de l'ordre dans tout ça. Les enfants héros de nos livres incarnent un certain idéal de liberté, en dehors des contraintes du monde adulte. En d'autres termes, nous camouflons notre anxiété devant les problèmes auxquels nous devons faire face en écrivant à propos et à des enfants.<sup>162</sup>

Les nouveaux héros de la littérature pour la jeunesse incarnent une représentation plus réaliste que les héros d'antan en ce sens qu'ils ont plus de relief, que leur psychologie est plus poussée. L'évolution de la notion d'enfance, depuis le dix-septième siècle, nous a conduit à une meilleure connaissance de l'enfant réel qui se traduit, dans le champ littéraire pour la jeunesse, par une individuation progressive des jeunes personnages. Mais il s'agit encore d'une vision mythique, déformante. L'enfant héros moderne est le reflet inversé du héros du dix-huitième siècle. Les adultes n'ont plus pour mission de le sauver: il est le sauveur. Il n'est plus un adulte miniature et imparfait, qu'il faut modeler à l'image de l'adulte, norme absolue, mais un être meilleur qui ne doit surtout pas prendre exemple sur ses aînés.

L'écart entre l'enfance et l'âge adulte s'est creusé et les représentations sont marquées par une perte d'espoir. L'enfance ne mène plus à l'âge adulte, les adultes n'ont plus fonction de modèle. A la fin des années 60, Marie-José Chombart de Lauwe identifiait un mythe de l'enfance où l'enfant authentique s'opposait à l'adulte-norme, l'adulte socialisé. Vingt ans plus tard, l'enfant héros ne

---

<sup>162</sup> Traduction libre de Avi. "The Child in Children's Literature", *Horn Book*, janvier-février 1993, p. 40-50, p. 48.

s'oppose plus à un adulte représentant les normes sociales: il est seul dans un monde vide. Le nouvel enfant héros, surconnoté positivement mais tourmenté, est isolé de l'adulte, retranché dans son monde autre, loin de la corruption des adultes.

L'enfance est plus que jamais une île et les ponts sont coupés. A première vue, il s'agit là d'une vision très romantique, rappelant les représentations de l'enfance du dix-neuvième siècle qui glorifiaient la pureté et l'innocence enfantines et isolaient les enfants des jardins secrets. Mais pendant la période de latence, au début du vingtième siècle, le champ littéraire pour la jeunesse s'est préparé à des modifications profondes menant à l'élaboration d'un nouveau type de représentation: l'enfant-adulte auquel répond l'adulte-enfant. Là où le dix-neuvième siècle exprimait des craintes face à la société adulte et inventait l'enfant pur et rédempteur, le vingtième siècle exprime un désarroi, une démission de l'adulte engendrant des personnages enfants seuls au monde.

La famille, dernier rempart de l'enfance, éclate, et l'immunité des parents est levée. Eux aussi, désormais, sont déchus. Les systèmes de personnages s'organisent autour de ces deux camps: enfance et âge adulte. Seuls les personnages marginaux — enfants, vieillards, adultes excentriques...— peuvent aider les enfants héros. Dans cette vision du monde, l'écrivain adulte se range du côté de l'enfance réclamant ainsi un statut d'adulte marginal. L'auteur adulte jouit donc d'un statut privilégié: il est complice de l'enfance dans un univers où les communications entre l'enfance et l'âge adulte sont rompues. Les représentations contemporaines témoignent ainsi d'un clivage profond entre l'enfance et l'âge adulte, clivage que la littérature jeunesse à la fois masque et dénonce.

Le mythe de l'enfant-adulte s'exprime dans des représentations différentes selon qu'il s'agit de récits destinés aux enfants ou aux adolescents. Un type particulier, la petite peste, sert de support aux représentations les plus extrêmes de l'enfant-adulte dans les albums pour enfants alors que dans les romans pour adolescents, le modèle de l'adolescent-adulte survivant domine. L'humour sert

d'écran dans les albums, protégeant l'enfant lecteur d'une peinture trop brutale mais derrière l'humour, les petites pestes paraissent bien seules. Le ton est plus désespéré dans les romans pour adolescents. Seul sur son île, le Robinson moderne consacre toute son énergie à survivre mais les dangers sont nombreux et sa survie n'est pas garantie.

**TROISIEME PARTIE**

**LES REPRESENTATIONS DANS LA LITTERATURE JEUNESSE  
QUEBECOISE ET AMERICAINE**

## CHAPITRE 5

### LA LITTÉRATURE QUEBÉCOISE SÉRIELLE

Née au début du vingtième siècle alors même que la France et l'Angleterre produisent des oeuvres destinées aux enfants depuis quelque trois cents ans, la littérature jeunesse québécoise a évolué rapidement. Héritière d'un riche passé littéraire européen, elle grandit en subissant de multiples influences, européennes et américaines. Afin de constituer un corpus riche, révélateur et cohérent pour étudier l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse québécoise, nous avons retenu les productions sérielles. L'importance des oeuvres sérielles, d'un point de vue statistique comme littéraire, a motivé ce choix mais aussi la spécificité même de ce corpus dans le champ littéraire pour la jeunesse. Nous verrons que la nature même de ces productions coïncide avec nos préoccupations sur l'enfance et ses représentations.

#### 1. Le héros sériel

Certains héros refusent de mourir à la fin du récit. Ils font mine de disparaître à la dernière page mais quelques mois ou quelques années plus tard, ils ressurgissent, là même où ils nous avaient laissés, un peu plus loin, ou simplement ailleurs. Dans le champ littéraire pour la jeunesse, de nombreux petits héros s'accrochent ainsi à la vie. Ces jeunes personnages servent-ils de supports à des représentations de l'enfance particulièrement efficaces, révélatrices ou puissantes?

Sont-ils de nature différente? A quoi tient leur survie? Et comment s'organise leur sérialité?

### 1.1 Sérialité et série modèle

La littérature de jeunesse est constituée d'oeuvres écrites à l'intention des enfants ou des adolescents. C'est aussi une littérature à enfants héros, souvent illustrée. Ces trois dimensions- les catégories d'âge, les jeunes héros et l'image - gouvernent et expliquent les diverses formes qu'épouse la sérialité en littérature de jeunesse.

Si l'âge du destinataire nous permet de circonscrire assez facilement le champ littéraire pour la jeunesse, la notion de sérialité se laisse moins facilement cerner. Dans son acception la plus vaste, la "série" peut réunir tout ensemble de titres partageant un dénominateur, quel qu'il soit. Une collection devient ainsi une série, de même que tous les titres d'un même auteur, tous les titres réunissant les mêmes motifs, le même espace romanesque ou le même type de présentation paratextuelle.

Nous pouvons aussi, à l'opposé, opter pour une définition plus contraignante en identifiant les dénominateurs clés d'une série modèle choisie comme oeuvre codante. En plus de faciliter la constitution d'un corpus, cette démarche permet d'étudier un ensemble de variantes et de mieux tenir compte de la spécificité des productions sérielles destinées aux enfants. Nous privilégierons donc cette approche en utilisant la série du Club des cinq d'Enid Blyton comme modèle. Amorcée il y a 50 ans, cette série est une des plus vastes - 43 titres- et des plus populaires - plus de 20 millions de livres vendus.

Dans *Le dossier Club des Cinq* Marie-Pierre et Michel Mathieu-Colas définissent les séries pour la jeunesse comme des "groupes d'histoires impliquant

les mêmes personnages<sup>1</sup>". La série du Club des Cinq est fondée sur la récurrence, non pas d'un seul personnage, mais d'un groupe de personnages, les Cinq, dans un ensemble d'aventures de même nature où tous les récits se structurent de façon similaire.

## 1.2 Série et collection

Dans la pratique éditoriale, en littérature jeunesse comme ailleurs, les termes "série" et "collection" sont parfois utilisés indistinctement. On remarque toutefois que la collection réunit souvent plusieurs séries alors que l'inverse est beaucoup plus rare. Mais surtout, en littérature jeunesse contemporaine, le dénominateur d'une collection sera presque toujours un groupe cible de lecteurs d'une même catégorie d'âge alors que la série sera marquée par la récurrence d'un ou de plusieurs personnages à l'intérieur de cette collection.

Aux éditions La courte échelle, qui ont publié le plus grand nombre de séries au cours des années 80, tous les titres de romans sont répartis en trois collections. La collection "Premier Roman" est destinée aux 7 à 9 ans, la collection "Roman Jeunesse" aux 10 à 12 ans et la collection "Roman +" aux 13 ans et plus. Les frontières des catégories d'âge varient d'un éditeur à l'autre, mais ce modèle collection/catégorie d'âge gouverne l'ensemble de la production en littérature jeunesse, au Québec comme ailleurs.

La plupart des collections sont clairement marquées par de nombreuses ressemblances paratextuelles: pages de couverture, graphisme, typographie, etc. La parenté des titres d'une même série est moins soulignée: la plupart des séries ne sont tout simplement pas identifiées dans le paratexte. Plusieurs séries ne sont d'ailleurs pas nommées. Dans la pratique, elles finissent par être désignées par le nom du ou des héros récurrents. A première vue, en littérature de jeunesse

---

<sup>1</sup>M.-P. et M. Mathieu-Colas. *Le dossier Club des Cinq*, Paris, Magnard/L'école, 1983, 223 p., p. 9.

contemporaine, l'illustrateur fait la série et ce, dans l'album<sup>2</sup> comme dans le roman. Cette signature graphique constitue le premier indice d'une série. Ainsi, pour distinguer les différentes séries d'un auteur très prolifique comme Ginette Anfousse<sup>3</sup>, il suffit de repérer les pages de couverture illustrées par le même artiste.

Le signifiant du héros constitue un autre indice. En lisant le résumé en quatrième couverture, le lecteur reconnaît que l'histoire mettra en scène un personnage présent dans un autre livre du même auteur. Dans la plupart des cas, le lien sériel n'est pas davantage souligné. La répétition du nom de l'auteur ne représente pas un indice fiable car les auteurs signent souvent plus d'une série.

La série est une marque de l'auteur à laquelle peuvent s'ajouter des marques de l'éditeur. Elle coiffe un faisceau plus ou moins important d'indices incitant le lecteur à réunir deux titres ou plus d'un même auteur dans une famille distincte. Toute série est nécessairement marquée dans le texte. A la limite, la répétition du signifiant du héros constituera l'unique signe. Sans signe, la série disparaît. Les héros d'une même collection peuvent partager un grand nombre de traits sémantiques sans former une série. Ainsi, les héroïnes des collections Harlequin affichent de nombreux traits caractéristiques communs, d'un titre à l'autre, souvent chez un même auteur, mais l'auteur et l'éditeur ont choisi de taire ce lien sériel, entre autres en attribuant des signifiants différents aux personnages<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Le mot "album" désigne un format d'édition et non un genre. L'album est un *picture book*, un livre d'images où la narration s'inscrit dans le texte comme dans l'illustration. Ainsi, l'album se distingue du roman illustré où l'image joue un rôle moins important.

<sup>3</sup> Ginette Anfousse a signé cinq séries - Jiji et Pichou, Fabien, Colette et Timothée, Rosalie, Arthur- chez trois éditeurs.

<sup>4</sup> D'autres exemples peuvent être puisés dans le corpus de la littérature jeunesse. Ainsi, le premier roman policier pour jeunes de Chrystine Brouillet, paru à La courte échelle, se distingue très peu des trois autres qui forment une série. Il suffirait de changer le nom et le corps romanesque des protagonistes pour intégrer ce roman à la série.

### 1.3 Séries, suites et catégories d'âge

Le nombre de dénominateurs varie beaucoup d'une série à l'autre. A la limite, dans certaines séries très stables avec plusieurs dénominateurs, comme c'est le cas du Club des Cinq de Enid Blyton, les récits deviennent interchangeables: mêmes personnages, même fabula, même structure du récit. Chaque élément de la série peut être remplacé par un autre élément et les livres peuvent être lus dans n'importe quel ordre. Les héros ne grandissent pas; ils semblent éternellement figés dans le temps. Leurs aventures ne tissent pas une suite temporelle; elles sont superposables.

Loin de lasser le lecteur sériel, ces similitudes d'un récit à l'autre l'encouragent à lire tous les titres d'une même série. La richesse de l'expérience de lecture tient à l'accumulation car il y a peu d'approfondissement d'un titre à l'autre. Le lecteur de série est un collectionneur qui prend plaisir à retrouver le même univers, s'amusant au passage des variantes d'un titre à l'autre.

Il y a 50 ans, la production littéraire québécoise destinée aux jeunes n'était pas répartie en collections visant des catégories d'âge aussi clairement identifiées qu'aujourd'hui. Mais depuis que les éditeurs associent des groupes d'âge bien définis à leurs différentes collections, on remarque que les séries sont particulièrement fréquentes dans les collections destinées aux jeunes de 8 à 12 ans. Or, c'est justement l'âge où les enfants collectionnent tout: macarons, autographes, cartes de hockey, timbres, etc. De nombreux romans intermédiaires ou courts romans, des formats destinés aux 8-12, font l'objet de séries alors que cette pratique est moins courante dans l'album destiné aux tout-petits comme dans le roman pour adolescents.

En littérature de jeunesse, la constitution d'une série semble donc fortement liée à la réalité psycho-sociale d'un destinataire défini par son appartenance à une catégorie d'âge. L'enfant d'âge pré-scolaire est centré sur lui-même. Il se découvre

et explore son entourage immédiat. Il existe des séries d'albums pour les tout-petits avec un héros récurrent mais la sérialité prend plus souvent d'autres formes à cet âge. Le dénominateur héros sera remplacé par un thème (les moyens de transport, les animaux) ou un concept (les couleurs, les formes géométriques).

La pré-adolescence étant l'âge par excellence des héros - des vedettes de hockey aux stars de la musique- la structuration d'un ensemble d'oeuvres selon le modèle du héros récurrent colle particulièrement bien aux fantasmes du jeune de cet âge. La pré-adolescence est aussi une période de latence, avant la tourmente de l'adolescence. Le modèle du héros figé dans le temps, toujours fidèle à l'enfance, qui, comme les personnages du Club des Cinq, accumule des dizaines d'aventures sans jamais vieillir, correspond bien à l'identité psychologique des jeunes lecteurs.

A l'adolescence, les lecteurs vivent dans un univers émotif plus instable et leur réalité temporelle est changée. Ils ne s'enracinent plus dans le présent mais tendent vers l'avenir. Ce sont des enfants-adultes, à cheval entre deux âges. Or, il est intéressant de noter que la sérialité se structure différemment en littérature pour adolescents. Plusieurs héros refusent de mourir à la fin d'un premier roman et les lecteurs sont heureux de renouer avec eux dans d'autres titres mais ces personnages sont rarement figés dans le temps. Ils grandissent, ils vieillissent. De l'école secondaire, ils passent au cégep. Du premier désir sexuel au premier échec amoureux, ils poursuivent un cheminement. Les aventures qu'ils vivent ne sont pas photocopiables; elles s'inscrivent plutôt dans une logique temporelle. A la fin de ces récits, la boucle n'est pas bouclée et la mention "à suivre" annonce parfois déjà que la narration se poursuivra, dans le temps, au fil d'un prochain roman. Afin de mieux cerner la sérialité en littérature jeunesse, nous désignerons par "suite" ces séries particulières, inscrites dans le temps, où les livres s'enfilent l'un à la suite de l'autre au lieu d'être superposables.

Dans son ouvrage sur les séries américaines destinées aux enfants, Faye Riter Kensinger adopte la suite comme modèle sériel défini ainsi:

[A] succession of related books delineating the development, by one author, of a cast of characters playing out their roles chronologically through a cycle of time with every volume fitting harmoniously into the narrative<sup>5</sup>.

Le modèle de la suite semble avoir été particulièrement populaire aux Etats-Unis au cours des années 1850 à 1950, période à laquelle Kensinger s'est intéressée. L'auteur remarque toutefois que de nombreuses séries s'inscrivent en faux: les héros sautent d'une aventure à l'autre sans que les récits s'insèrent dans une suite chronologique.

#### 1.4 Genèse d'une série

Le héros sériel est un héros populaire. Peu d'éditeurs accepteraient de publier pendant plusieurs années des titres mettant en scène un personnage boudé des lecteurs. Les héros sériels ne sont pas nécessairement les plus populaires mais ils exercent presque nécessairement un certain pouvoir d'attraction sur les lecteurs. Ils collent à leurs rêves, leurs aspirations, leurs fantasmes. Sinon, ils mourraient.

Ce sont d'ailleurs souvent les lecteurs qui commandent une série. A quelques exceptions près, tous les romans publiés aux éditions La courte échelle font partie d'une série. Pourtant, lors de la création de la première collection de romans en 1985, la plupart des titres ne devaient pas faire l'objet de séries. C'est sous la pression des jeunes lecteurs que le modèle sériel s'est développé aux éditions La courte échelle. L'éditeur a reçu de nombreuses lettres d'enfants impatients de retrouver les mêmes personnages dans de nouvelles aventures. La courte échelle a finalement adopté la série comme modèle de production et

---

<sup>5</sup> F. Riter Kensinger. *Children of the Series and How They Grew, or A Century of Heroines and Heroes, Romantic, Comic, Moral*, Bowling Green State University University Popular Press, Ohio, 1987, 218 p., p. 18.

aujourd'hui les auteurs se font commander une série dès leur premier roman. En misant sur les séries, La courte échelle est devenu le plus important éditeur québécois de romans pour la jeunesse avec des nombres records d'exemplaires vendus.

Enid Blyton a souvent raconté l'importance du désir des lecteurs dans l'élaboration d'une série: "S'il m'arrivait d'écrire deux livres avec les mêmes personnages, je recevais un flût de lettres: il fallait que cela devienne une série<sup>6</sup>." Blyton était à l'écoute des enfants, non seulement dans ses décisions de construire des séries, mais aussi dans la création de ses personnages et de leurs aventures.

Vous savez mieux que personne le genre de livres que vous voulez lire, et c'est vous que j'écoute [...] Je me mets à l'oeuvre après avoir dressé une liste de vos demandes, telles que vous les exprimez quand nous nous rencontrons [...]<sup>7</sup>

Les séries d'Enid Blyton se sont ainsi construites à partir d'un dialogue entre un auteur adulte et une tribu d'enfants lecteurs heureux de soumettre leurs rêves à un inventeur d'histoires.

L'adhésion des lecteurs à un personnage auquel ils s'identifient fortement explique non seulement l'origine de plusieurs séries de livres mais aussi de manifestations dérivées. Certains héros ne se contentent pas de réapparaître dans plusieurs albums ou romans, ils se dédoublent et se multiplient sous diverses formes. Jiji et Pichou, les héros d'une série de Ginette Anfousse aux éditions La courte échelle, ont enfanté des poupées alors que le petit Caillou, de Micheline Chartrand et Hélène Desputeaux, aux éditions Chouette, s'est transformé en épinglette et en gant de toilette. Les personnages de Notdog, une série d'aventures policières de Sylvie Desrosiers à La courte échelle ont fait l'objet d'un scénario pour la télévision. Quant à Alexis, le héros d'une série d'Yvon Brochu aux éditions

---

<sup>6</sup> M.-P. et M. Mathieu-Colas, *op. cit.*, p. 9 ; les auteurs traduisent ici librement les propos de Enid Blyton parus dans son autobiographie *The story of my life*, Londres, Pitkin, 1952, 128 p.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9.

Pierre Tisseyre, il a décidé d'imiter les membres du Club des Cinq en fondant lui aussi un fan club avec journal et macaron. Ces diverses manifestations ne traduisent pas seulement le fétichisme des jeunes lecteurs; elles expriment l'attrait de certains personnages dont ils ne se lassent pas facilement.

### **1.5 Héros sériel et représentation de l'enfance**

La littérature jeunesse est écrite, conçue, produite, distribuée, prescrite et achetée par des adultes mais destinée à des enfants. Les jeunes personnages servent de support à un système de représentation où s'entremêlent les rêves et les aspirations des adultes et ceux des enfants. Les héros sont tout à la fois miroirs d'enfants réels, représentations nostalgiques d'enfances passées et rêveries ou cauchemars sur l'enfance à venir. Au carrefour de ces représentations emmêlées se profile un discours social sur et à l'enfance.

Les héros sériels occupent à diverses époques une place plus ou moins importante sur la scène littéraire jeunesse. Dans son ouvrage sur les séries américaines pour la jeunesse, Kensinger remarque que l'émergence des séries coïncide avec un nouveau discours social sur l'enfance. Il a fallu que la littérature jeunesse délaisse un peu ses intentions didactiques et édifiantes et reconnaisse la légitimité de lectures plus ludiques pour que les séries se multiplient.

A ses débuts, dans presque tous les pays occidentaux, la littérature jeunesse proposait des héros modelés à l'image des adultes. Ces petits personnages intériorisaient les valeurs et les normes de socialisation prônées par les adultes en incarnant bien peu les fantasmes des enfants réels de l'époque. Kensinger remarque que le héros sériel est d'emblée différent. Plus libre, plus autonome et plus puissant, il est complice de l'enfance.

Comme tous les héros destinés aux enfants, le héros sériel traduira toujours, de façon plus ou moins brouillée, la relation d'un adulte créateur à l'enfance. Mais il nous révèle peut-être surtout, plus que tout autre personnage, les rêves et les

fantasmes d'enfants bien vivants en quête d'amis de papier. Le héros sériel veut forcer l'identification du jeune lecteur. Il a besoin qu'on s'attache à lui. Une corrélation semble s'établir entre l'importance relative des héros sériels en littérature jeunesse et l'écoute aux jeunes lecteurs. Le héros sériel serait moins nourri par des représentations nostalgiques de l'enfance, plus collé à l'enfant réel.

Le héros sériel figé dans le temps, soudé à l'enfance, éternellement inaltérable malgré l'accumulation d'aventures et d'exploits, représente une vision de l'enfance forcément différente de celle d'un héros qui, lui, grandit. Traditionnellement, en littérature, l'enfance est représentée comme "un monde autre"<sup>8</sup>, en opposition avec l'univers des adultes. Au fil des siècles, la nature et la force de cette opposition peuvent changer mais la confrontation demeure. Lorsqu'un héros refuse de grandir, il en résulte une sorte d'enfermement de l'enfance. L'univers de l'enfance se referme sur lui-même. Les ponts sont coupés; l'enfance ne mène plus à l'âge adulte.

On remarque d'ailleurs que dans nombre de ces séries avec de jeunes héros figés dans le temps, les personnages adultes sont occultés. Les enfants héros parviennent à résoudre les conflits, percer les mystères et surmonter les épreuves sans l'aide de plus grands. Le héros sériel naît dans une relation d'écoute à l'enfance alors qu'un auteur adulte tente de créer un enfant de papier complice de l'enfant réel mais par un curieux détour, ce même héros sériel emprisonne souvent l'enfance dans un monde plus que jamais autre.

---

<sup>8</sup> L'expression est de M.-J. Chombart de Lauwe. *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1979, 451 p.

## 2. LE HEROS SERIEL DANS LA LITTERATURE JEUNESSE QUEBECOISE

### 2.1 Aperçu général

Depuis la naissance, en 1923<sup>9</sup>, d'une littérature québécoise intentionnellement destinée aux enfants, les héros sériels se sont multipliés. Avant 1950, seulement dix séries avec héros récurrents ont vu le jour. Huit séries ont paru entre 1950 et 1959 et onze de 1960 à 1969. A chacune des autres décennies, la production sérielle a doublé. Vingt-cinq séries ont été publiées au cours des années 70 et 50 durant les années 80. Il faut toutefois remarquer que depuis 1960, l'importance relative du héros sériel dans l'ensemble de la production se maintient.

Tableau 1.

#### Séries québécoises pour la jeunesse

	1923-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	TOTAL
# de séries	10	8	11	25	50	104
# de titres sériels	30	27	45	106	155	363
total des titres parus	486	340	309	601	1200	2936
# d'auteurs	7	8	9	25	37	86

<sup>9</sup> *Les aventures de Perrine et de Charlot*, de Marie-Claire Daveluy est considéré (Lemieux, 1972; Potvin, 1972) le premier roman québécois spécifiquement écrit à l'intention des jeunes. On sait toutefois que la notion de lecteurs-cibles et de catégories d'âge est assez floue au Canada français à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle. Par ailleurs, des recherches plus récentes menées par Fernande Mathieu dans le cadre des activités du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec suggèrent la possibilité d'une naissance plus précoce de la littérature jeunesse québécoise. Il semble clair toutefois que le roman de Marie-Claire Daveluy constitue le premier ouvrage d'importance écrit spécifiquement pour les jeunes et aussi la toute première oeuvre sérielle.

Quelque 104<sup>10</sup> héros ou groupes de héros sériels ont vu le jour au Québec depuis 1923 constituant un corpus de 363<sup>11</sup> titres. Avant 1970, la production sérielle est assez éparpillée. Les éditions Fides arrivent en tête mais avec seulement cinq séries sur 29. À partir de 1970, par contre, les éditions Paulines occupent le haut du pavé en publiant 15 des 25 séries. De façon un peu moins marquée, les éditions La courte échelle ont publié 16 des 50 séries parues au cours des années 80.

La production sérielle pour la jeunesse n'est pas cantonnée dans un genre. Depuis 1923, presque tous les genres littéraires sont représentés au sein du corpus sériel québécois pour la jeunesse: récit sentimental, policier, fantastique, épique, fantaisiste, psychologique, humoristique, scout, western, d'aventure, de science-fiction, d'horreur, d'espionnage...

Différents genres littéraires ont été plus ou moins populaires au fil des décennies. Dans la première moitié du siècle, le conte, la légende et l'hagiographie connurent un essor important. Ces genres se prêtent difficilement à une exploitation sérielle avec héros récurrent ce qui contribue à expliquer le peu de héros sériels à cette époque. Le roman historique, très en vogue avant 1950, semblait un peu mieux adapté à la construction sérielle.

---

<sup>10</sup> Ces chiffres demeurent approximatifs: près de 3000 oeuvres pour la jeunesse ont été publiées depuis 1923 au Québec. Certains titres n'ont pu être consultés mais l'étendue de la présente recherche nous permet d'affirmer que le corpus sériel établi ici est à peu près exhaustif. Les livres parus sous forme de produits dérivés d'émissions de télévision tels que la collection d'albums mettant en vedette les personnages des séries télévisées *Passe-Partout* et *Bibi et Genviève* n'ont pas été retenus de même que les livres-jeux, les livres pratiques et les livrets de lecture. Les bandes dessinées, un genre plutôt rare en littérature jeunesse québécoise, n'ont pas été retenues. Seules les oeuvres de fiction présentant un héros sériel original font partie du corpus. La bibliographie a été constituée à partir des données fournies dans *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français* de Louise Lemieux et *Le Canada français et sa littérature de jeunesse* de Claude Potvin. Les listes informatisées des Services documentaires multimédia ont permis de compléter les données. Les séries ont été classées selon l'année de parution du premier titre. Le premier titre devait être publié avant la fin de 1989 et au moins un deuxième titre devait suivre avant la fin de 1990.

<sup>11</sup> Une liste de ces oeuvres sérielles est présentée dans la bibliographie.

L'album est peu représenté au sein du corpus sériel. Des 104 séries, seulement 27 ont paru sous forme de livre d'images. Au cours de la dernière décennie, alors que la plupart des collections visent assez clairement des lecteurs *d'un âge prédéterminé*, plus de la moitié des séries sont destinées à des jeunes de 8 à 12 ans. En effet, 26 des 50 séries amorcées pendant cette décennie s'adressent aux jeunes de 8 à 12 ans; dix visent les moins de huit ans et 15 les plus de 12 ans.

Les héros masculins sont presque deux fois plus nombreux que les héros féminins mais l'écart s'atténue au cours des années 80 sous l'influence des nombreuses campagnes pour éliminer les stéréotypes sexistes. Peu de héros sériels appartiennent au monde des adultes et cette tendance s'accroît au cours de la dernière décennie ce qui intensifie l'isolement de ce monde autre de l'enfance dont nous avons parlé. Des 50 héros sériels nés depuis 1980, seulement sept sont adultes. Le héros sériel est presque toujours un petit humain. Peu d'animaux, de créatures ou d'objets anthropomorphisés font partie du corpus et ce, quelle que soit l'époque. Le héros sériel semble bien décidé à ressembler au lecteur à qui il s'adresse.

## **2.2 Le héros sériel de 1923 à 1970**

Dès ses débuts, au Québec comme ailleurs, la littérature jeunesse s'inscrit sous le signe de la sérialité. Les premières oeuvres destinées aux enfants paraissent souvent en petites tranches à suivre dans des périodiques tels que *L'Oiseau Bleu* au Québec et *Le magasin des enfants* en France. Repris sous forme de livres, ces mêmes récits feront alors l'objet de séries.

*Les aventures de Perrine et de Charlot*, le premier récit sériel écrit à l'intention des jeunes, a paru dans *L'Oiseau Bleu* de 1921 à 1922 avant de composer une série de cinq livres publiés entre 1923 et 1940. L'auteur, Marie-Claire Daveluy, a reçu le prix David en 1924 pour le premier tome de sa série.

Depuis, de nombreuses oeuvres sérielles pour la jeunesse ont été couronnées par les plus hautes distinctions au pays. Près de la moitié des romans et albums primés dans le cadre des prix du Conseil des Arts et du Gouverneur général dans la catégorie littérature de jeunesse font partie d'une série.

Les diverses aventures de Perrine et son frère Charlot s'enchaînent dans une suite temporelle; elles ne sont pas interchangeables. Le modèle de la suite semble avoir été privilégié dans la première moitié du siècle au Québec comme ce fut d'ailleurs le cas aux Etats-Unis. L'intention didactique est au coeur de ces récits historiques qui s'inscrivent en marge des Relations des Jésuites et tracent un portrait idéalisant des premiers colons. Le motif de la traversée de la Normandie à la Nouvelle-France, à partir duquel se construit cette série, sera repris dans d'autres séries comme celle de Jeannot— quatre titres,— parue en 1963, aux éditions de l'Axe, sous la plume d'Andrée Ferretti.

Perrine et Charlot sont des enfants exemplaires, des modèles de vertu, même si l'auteur a permis quelques gamineries à Charlot, plus jeune que sa soeur et de sexe masculin. Les héros servent de support à une représentation de l'enfant idéal tel qu'imaginé par la société adulte de l'époque: loyal, courageux, fervent chrétien, généreux... Ainsi, dès le premier chapitre, Perrine fait l'objet d'une description louangeuse:

Quel coeur d'or elle a, cette Perrine! Et avec cela, il faut voir, intelligente, fine, avisée! Une vraie Normande! Débrouillarde comme pas une, très tenace, le plus souvent silencieuse, elle passe, grâce à ses manières discrètes et douces, à travers toutes sortes de difficultés. On l'adore, dans le paisible village d'Offranville.<sup>12</sup>

Perrine et son frère Charlot sont fidèles l'un à l'autre. Avant 1950, le héros multiple est rarement un groupe d'amis à moins qu'il ne s'agisse d'une meute de

---

<sup>12</sup> M.-C. Daveluy, *Les aventures de Perrine et de Charlot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, 162 p., p. 11.

louveteaux. Les enfants héros sont plutôt unis par des liens familiaux, un modèle devenu plus rare au cours des deux dernières décennies.

*Les aventures de Perrine et de Charlot* et ses suites ne sont toutefois pas simplement tributaires d'intentions didactiques et édifiantes. Pour que les personnages réapparaissent dans autant d'aventures et que chacun des livres soit réédité plusieurs fois, il fallait plus. *Les aventures de Perrine et de Charlot* est aussi et peut-être surtout, un roman d'aventures. Dans le premier tome, les jeunes héros s'embarquent clandestinement pour une traversée transatlantique et Charlot est kidnappé par les Iroquois. Ce sont des héros héroïques, propulsés dans des aventures extraordinaires dont ils émergent grandis. L'auteur voulait visiblement faire plaisir à ses lecteurs et elle ne s'est pas trompée.

Il faudra attendre vingt ans avant qu'un autre héros sériel marque de façon importante l'imaginaire des petits lecteurs. Lancée en 1942, aux éditions Fides, la collection "Alfred" réunit deux héros sériels très populaires comme en témoignent les nombreuses rééditions. Alfred et Ti-Puce sont peut-être les premiers véritables héros miroirs. Les auteurs, Alec Leduc et Pauline Lamy (Alfred) et Gisèle Théroux (Ti-Puce) ont modelé leur personnage à l'image d'enfants réels, bien vivants et tout aussi imparfaits. Le texte en quatrième de couverture résume bien l'intention nouvelle:

Des récits très vivants qui feront la joie des jeunes. Les héros? Des garçons et des filles comme on en rencontre tous les jours, débordants de vie, pleins d'imagination, avec leurs jeux et leurs rêves, leurs joies et leurs peines, leurs qualités et aussi... leurs défauts.<sup>13</sup>

Ti-Puce est scout et Alfred est entouré d'amis de son âge. Le système de personnages relègue les adultes en arrière-plan. L'univers de Ti-Puce et Alfred ne se referme pas sur l'enfance mais il lui réserve la place d'honneur.

L'intention édifiante n'est pas oubliée. Ti-Puce et Alfred proposent des leçons de socialisation et, bien sûr, d'éducation chrétienne, mais la quête du plaisir

---

<sup>13</sup> P. Lamy et A. Leduc. *Alfred et l'île des Cinq*, Montréal, éditions Fides, 1942, 64 p.

est au coeur de leurs préoccupations. Ils agissent et ils pensent comme de vrais enfants. Cette vraisemblance semble d'ailleurs essentielle à la création d'un héros sériel. Les personnages prétextes, inventés strictement pour instruire ou éduquer, se prêtent difficilement à l'exploitation sérielle.

Les séries Alfred et Ti-Puce s'apparentent plus au modèle du Club des Cinq avec titres interchangeables qu'à celui d'une suite. Toutefois, les deux séries se structurent à partir d'une adjonction de lieux de l'enfance et présentent surtout des tableaux de moeurs enfantines. Chez Blyton, chaque livre correspond à une nouvelle aventure construite selon un modèle photocopiable, l'énigme se nouant et se dénouant toujours à peu près aux mêmes pages. Depuis Ti-Puce et Alfred, de nombreuses séries ont été construites selon le modèle d'une enfilade de lieux de l'enfance ou de l'adolescence.

Le premier album avec héros récurrent paraît en 1940. Biscotin est un jeune lapin créé par l'Oncle Paul, pseudonyme de René Guenette. Connu sous le nom de "Collection Biscotin" l'ensemble de quatre albums est ainsi décrit en troisième de couverture:

64 pages de texte captivant d'un petit lapin qui, après des aventures extraordinaires, retrouve enfin ses parents. Un texte illustré de nombreuses gravures que les enfants se plairont à lire et à relire<sup>14</sup>

Biscotin n'est pas présenté sous forme de bandes dessinées mais de récits imagés à l'intention d'enfants lecteurs. La série forme une véritable suite, phénomène très rare dans l'album. Le jeune lapin quitte sa famille dans le premier titre, vit quelques aventures et rentre à la maison dans le dernier album de la série. La quête initiatique qui, chez Blyton, s'accomplit à l'intérieur de chaque livre, s'échelonne ici sur quatre titres.

Une autre série, celle de Pluck, ressemble plus aux récits en bandes dessinées alors que les illustrations sont enfermées dans de petites cases et le

---

<sup>14</sup> R. Guenette, *Biscotin voyage*, Montréal, Beauchemin, 1940.

texte inscrit en bas de vignette. Odette Vincent a dessiné un elfe de la taille d'un moustique, personnage prétexte dont les voyages constituent une banque d'informations à caractère didactique. Ainsi, dans *Pluck chez les abeilles*, les enfants apprennent comment ces insectes fabriquent le miel.

Il faudra attendre le chien Miki, 16 ans plus tard, pour retrouver un nouveau personnage sériel héros d'album. Claudine Vallerand, mieux connue sous le nom de "Maman Fonfon", a signé une collection très populaire de "Contes de Maman Fonfon" mais Miki est son seul héros récurrent. Miki est un chien des villes et la série s'organise autour de lieux divers que découvre le héros, comme en témoignent les quatre titres: *Miki à l'école*, *Miki et les arbres*, *Miki fait les sucres* et *Miki reçoit ses amis*.

Le héros animal est assez rare et semble réservé aux tout-petits. La ménagerie sérielle amorcée avec la publication de *Biscotin* présente un nombre bien restreint d'espèces. Outre *Biscotin* le lapin et le chien Miki, on y retrouve une chienne partageant la vedette avec un petit garçon, trois séries avec chats, deux autres avec des oiseaux, trois avec des ours et une avec un castor.

*L'été enchanté*, le best-seller de Paule Daveluy publié en 1958 aux éditions de l'Atelier, a enfanté trois suites formant un cycle de quatre saisons avec *Drôle d'automne*, *Cet hiver-là* et *Cher printemps*<sup>15</sup>. L'héroïne de 16 ans, Rosanne, vieillit donc d'un an au cours de la série. Le modèle de la suite est clair et la quête du personnage — l'amour — se poursuit d'un titre à l'autre. Il faut aussi remarquer que l'héroïne de cette suite appartient au monde de l'adolescence et non de l'enfance.

*L'été enchanté* ne devait pas amorcer une série mais les lecteurs ont pressé l'auteur de ressusciter l'héroïne. Le succès du premier roman fut d'ailleurs foudroyant. Traduit sous le titre *Summer in Ville Marie* chez Holt, Rinehart and

---

<sup>15</sup> Le quatrième roman devait paraître sous le titre *Cher Printemps* mais suite à la vente du fonds des éditions Jeunesse, la parution du roman a été maintes fois reportée si bien que Paule Daveluy l'a finalement offert aux éditions Fides qui, en 1977, publièrent l'ensemble du cycle des quatre saisons en deux titres *La maison des vacances* et *Rosanne et la vie*.

Winston en 1962, *L'été enchanté* fut cité dans le New York Times parmi les 100 meilleurs titres de l'année en littérature jeunesse.

Rosanne, l'héroïne narratrice de *L'été enchanté* se décrit ainsi:

J'avais, il est vrai, les qualités de la nièce qu'on invite volontiers: docile comme un mollusque, j'étais bien élevée, robuste et sage comme une image. Si je ne pianotais, j'étais perdue dans un bouquin dont je grugeais le coin de chaque page (la littérature, je la dévorais, littéralement). Mais je mangeais comme dix; on me retrouvait à la piste dans la cuisine, où je reniflais, boustifallais.<sup>16</sup>

Les confidences de la narratrice créent un climat d'intimité. Rosanne est moins parfaite que Perrine. N'est-elle pas gourmande? Elle sait aussi se moquer d'elle-même. L'héroïne de Paule Daveluy incarne bien plus les rêves et les fantasmes des adolescentes de l'époque qu'elle ne sert de véhicule à un discours d'adultes sur l'adolescence. Rosanne tombera amoureuse d'un homme plus âgé, le médecin du village, ce que Perrine n'aurait jamais osé imaginer. L'héroïne de *L'été enchanté* n'est pas simplement l'adolescente idéale telle que définie par les adultes de l'époque. *L'été enchanté* accorde une place importante au discours à l'adolescence; l'écrivaine voulait visiblement que les jeunes filles se retrouvent dans son héroïne. L'éditeur américain s'est d'ailleurs désisté après le premier tome: il a trouvé l'héroïne de *Drôle d'automne* trop sensuelle<sup>17</sup>. Le verdict des jeunes lectrices fut, bien sûr, tout autre.

Yves Thériault a créé trois héros sériels pour les jeunes. L'intention sérielle est d'ailleurs annoncée dès la publication, en 1959, de *Alerte au camp 29*, le premier titre de la série Les ailes du Nord. Les six récits d'aventures s'enchaînent sans constituer une véritable suite puisque chaque titre se referme sur lui-même avec le mot "fin". La série met en scène un pilote de brousse chef de famille monoparentale et ses deux adolescents, Lise et Yvon, qui l'épaulent dans ses

<sup>16</sup> P. Daveluy. *L'été enchanté*, Montréal, éditions de l'Atelier, 1958, 151 p., p. 23.

<sup>17</sup> Paule Daveluy a raconté cette étape de sa vie dans une entrevue accordée à Dominique Demers dans *Le Devoir* du 16 juin 1990.

nombreuses missions. En 1963, la série Ti-Jean, du même auteur, invente de multiples aventures au personnage légendaire.

Un autre héros récurrent de Thériault, Volpek, créé en 1965, évolue dans une série très stable avec de nombreux dénominateurs rappelant le Club des Cinq. Mais c'est plutôt Henri Verne, l'auteur de la série Bob Morane, que pastiche Yves Thériault. Volpek est un espion hybride, à la fois missionnaire et aventurier. Il lutte contre les "Forces du Mal" et veille à la paix mondiale mais, comme tant d'espions, ne se distingue des bandits que par la grandeur de ses motivations.

Bob Morane semble avoir inspiré un autre auteur, Maurice Gagnon, qui, à la même époque, lance lui aussi une série de huit titres mettant en vedette un autre espion, Servax, véritable superhéros, chef d'Unipax, une société secrète ayant établi domicile sous les glaces de l'Antarctique. Comme Volpek, sa mission consiste à assurer la paix dans le monde. Rien de moins. Les deux protagonistes sont des adultes, tout comme Max, héros d'aventures signées Monique Corriveau. Les séries Volpek, Unipax et Max ont toutes été amorcées en 1965. Les trois séries s'inscrivent sous le signe du mystère et de l'espionnage et l'on peut supposer que l'importance des personnages adultes soit liée au modèle générique emprunté à la littérature pour adultes.

Les héros sériels sont représentés différemment selon leur identité sexuelle et ces différences sont plus marquées avant 1970. Dans *Les jardiniers du hibou*, paru en 1963 et suivi du livre *Le maître de Messire*, Monique Corriveau dessine une fillette passive et romantique à côté d'un frère fort et déterminé.

Jacqueline, à quatorze ans, s'est transformée en princesse rêveuse, presque craintive [...] André n'y comprend goutte et s'impatiente. Ce garçon de quinze ans, fier et vigoureux, porte très courts ses cheveux noirs; sa bouche expressive, un peu grande, tempère l'énergie de ses traits fermes.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> M. Corriveau. *Les jardiniers du hibou*, Québec, éditions Jeunesse, 1963, 134 p., p. 9-10.

Les romans pour jeunes de Monique Corriveau, cousine de Maxine et soeur de Suzanne Martel, des auteurs importants en littérature jeunesse, font partie des grandes oeuvres littéraires de l'époque.

On ne sait jamais quand un petit héros ressuscitera. Des séries comme celle de *L'été enchanté* forment un cycle fermé, ancré dans quatre saisons. Mais la plupart des séries ne sont jamais clairement finies. Le décès de l'auteur n'entraîne pas nécessairement celui du héros. Avant de mourir, Enid Blyton a autorisé Claude Voilier à inventer de nouvelles aventures au Club des Cinq. Les diverses aventures de Perrine et de Charlot se sont échelonnées sur près de vingt ans. En 1967, Henriette Major signe *Le club des curieux* suivi d'*A la conquête du temps* en 1970. Douze ans plus tard, *La ville fabuleuse* nous ramène les personnages du *Club des curieux*. De même, Madeleine Gaudreault-Labrecque amorce la série Les aventures de Michel Labre en 1968 avec *Vol à bord du Concordia* suivi d'*Alerte ce soir à 22 heures*, en 1979. Depuis, quatre autres aventures ont vu le jour. Ces héros semblent réussir à coller à l'imaginaire de plus d'une génération de lecteurs.

### 2.3 Le héros sériel des années 70

Avec *La mystérieuse boule de feu*, paru en 1971, le premier d'une série de six romans fantastiques de Louis Satal, les éditions Paulines inaugurent une longue tradition sérielle qui marquera la littérature jeunesse des années 70. Cette décennie s'inscrit sous le signe de la diversité avec l'apparition de genres nouveaux comme le fantastique, la fantaisie, l'absurde et la science-fiction. Des 25 séries publiées, treize le seront sous forme d'albums dont sept aux éditions Paulines.

En littérature jeunesse québécoise, les années 70 sont aussi une décennie de transition. Après un certain âge d'or, la production baisse considérablement au début des années 70 pour connaître ensuite un véritable essor. A partir de 1975, la littérature jeunesse se réinvente. Les petits héros incarnent une représentation

neuve, différente, de l'enfance. Ils sont plus que jamais forts, autonomes, espiègles, et la relation adultes/enfants est plus égalitaire. L'album occupe une place importante alors que de jeunes illustrateurs talentueux choisissent de s'adresser aux enfants. La littérature jeunesse ne se contente pas de revoir la notion d'enfance; la façon de s'adresser aux enfants, dans le texte comme dans l'image, est elle aussi repensée.

Ce passage d'un discours, sur et à l'enfance, à un autre semble s'être doublé d'une transition d'un éditeur à un autre. Les éditions Paulines ont reproduit une vision de l'enfance telle qu'élaborée au cours des décennies précédentes alors que l'éditeur La courte échelle<sup>19</sup>, qui dominera la production sérielle des années 80, s'est fait le principal porte-parole d'une nouvelle représentation de l'enfance.

En 1972, les éditions Paulines lancent la collection "Les mémoires de Coquette", une série de huit albums mettant en scène la chatte Coquette et ses deux soeurs dans de gentilles aventures assez prévisibles. La même année, l'illustratrice Louise Pomminville invente ses Pitatous, des oiseaux fantaisistes héros d'une série intitulée Les merveilleux oiseaux de la forêt de nulle-part parue chez Leméac. Ces albums étonnent surtout par la fraîcheur de leur représentation graphique très stylisée.

Les derniers vestiges d'une tradition fortement didactique paraissent aux éditions Paulines dans un pastiche du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson*. A la Suède de Selma Lagerlöf, Odette Bourdon a substitué un Québec de carte touristique. L'héroïne, Matinale, une mouette née sur l'île Bonaventure, visite huit villes du Québec en autant de titres. Véritable personnage prétexte, Matinale permet surtout à l'auteur d'énumérer diverses informations sur chaque ville et la série ressemble bien plus à une collection de livrets de géographie qu'à une série

---

<sup>19</sup> A ses débuts en 1975, l'éditeur était connu sous le nom des éditions Le Tamanoir. En 1978, la maison est rebaptisée La courte échelle.

d'albums de fiction. L'exploitation sérielle n'est d'ailleurs pas liée au succès du héros auprès des enfants puisque les huit titres ont été publiés la même année. Il faut mentionner que les éditions Paulines sont l'oeuvre d'une communauté religieuse pour qui la rentabilité financière n'est pas un facteur déterminant de la politique éditoriale.

Des enfants heureux, membres d'une famille stable, chaleureuse et sécurisante, que rien ne semble pouvoir ébranler: telle est la représentation offerte dans *A la rivière des ours* et *L'escapade de Joujou*, deux titres avec héros récurrents parus en 1975 aux éditions Paulines. Joujou est un jeune ours noir entouré de Papa Ours, Maman Ours et Myrtilie, une soeur cadette. Cette vision d'une enfance protégée, à l'abri des tourments, sera plus élaborée dans la collection "Le monde de Francis et Nathalie", une série de seize titres, la plus longue en littérature jeunesse québécoise, parue aussi aux éditions Paulines.

"Le monde de Francis et Nathalie" livre de petites tranches du quotidien de deux amis. La série s'organise autour de lieux de l'enfance peu chargés d'un point de vue émotif: cueillette de bleuets, visite au zoo, achat de nouveaux souliers... La série Jiji et Pichou amorcée la même année aux éditions La courte échelle s'élabore elle aussi à partir de lieux de l'enfance mais les situations choisies sont beaucoup plus explosives: chicane entre amis, peur du noir, maladie infantile, premier jour d'école...

Dans l'univers douillet de Francis et Nathalie, les grandes épreuves de la vie infantile consistent à gravir une pente de ski, ramasser un panier de bleuets renversé ou souffrir d'indigestion après une visite à la cabane à sucre. Les héros sont toujours bien entourés et leur désarroi ne dure pas.

Francis et Nathalie ne sont pas toujours parfaits. Dans *Francis au supermarché*, le petit garçon ouvre une boîte de céréales pour s'emparer de la fusée cadeau à l'intérieur. Mais il est repentant et tout finit bien. Les parents sont des adultes modèles: justes, tendres, avisés et compréhensifs. Toujours présents,

ils guident gentiment les enfants dans leurs activités de découverte. Tous les adultes entourant les héros sont bienveillants comme en témoignent leurs noms: Monsieur Tranquille, Madame Sourire, Madame Gentille...

A partir de 1975, les représentations évoluent pour composer des tableaux moins sereins et la famille sera particulièrement touchée. Mais pour Francis et Nathalie la famille est restée une institution immuable et incontestable. Dans *Francis*, le jeune héros réfléchit à sa famille alors qu'il dessine:

Ainsi, il y a toujours avec les parents, un enfant!... Avec un enfant, deux parents! Tout marche par trois! (...) Aussi Francis dessine-t-il au revers de sa feuille, tout partout: un enfant, un papa et une maman... une maman, un enfant et un papa... avec un beau gros soleil pour montrer qu'ils sont heureux.<sup>20</sup>

La frénésie du petit personnage, si soucieux de représenter un enfant encadré d'adultes indique peut-être que le tableau rassurant est fragile, voire même menacé.

Jiji, l'héroïne de la série Jiji et Pichou de Ginette Anfousse n'évolue pas dans une famille éclatée mais ses parents sont absents. Aucun des douze albums ne les représente. Jiji fait parfois allusion à leur existence mais on ne les voit pas. A peine devine-t-on leurs pieds dans une image de *Je boude*. Les rares allusions aux parents sont d'ailleurs plutôt négatives. A l'interdiction de jouer dans la chambre de maman dans *La cachette*, s'ajoute une punition dans *Je boude*. Dans chacun des albums de la série, Jiji doit en quelque sorte surmonter une épreuve: l'ennui (*La cachette*), la peur (*Le bonhomme Sept-Heures*), la chicane (*La chicane*), le premier jour d'école (*L'école*)... Or, il est important de noter que Jiji s'en tire toujours seule, sans l'aide d'un adulte. Chacun des titres de la série présente des situations chargées d'émotions et Jiji y apprend seule à résoudre ses problèmes.

L'absence des parents dans l'univers de Jiji n'a pas la même valeur que s'il s'agissait d'une héroïne de roman pour adolescents. Jiji a quatre ou cinq ans,

---

<sup>20</sup> P. Doyon. *Francis*, Montréal, éditions Paulines, 1976, p. 12.

selon l'album. Or, à cet âge, les enfants sont continuellement entourés d'adultes, parents ou gardiens. Dans l'univers de Jiji, pourtant, les adultes semblent interdits. Au fil des albums, Jiji nous présente plusieurs de ses amis: Cloclo Tremblay, Sophie, Philippe, Julie, Yannick... Elle parle d'eux et l'image nous les révèle. Deux adultes sont représentés dans *L'école*: le directeur d'école et le professeur. Chacun d'eux occupe même toute une page. Mais ces personnages adultes ne sont pas réels; ils peuplent l'imagination débordante de Jiji en attendant le premier jour d'école. Cette absence des adultes dans la série Jiji et Pichou participe à un système de représentation où l'enfance se referme sur l'enfance en s'opposant à un monde autre: celui des adultes.

Comme Francis et Nathalie, Jiji est un(e) enfant d'âge pré-scolaire et la série d'aventures qu'on lui prête ne s'inscrit pas dans un ordre chronologique. D'un album à l'autre, Jiji devient de plus en plus affirmée, débrouillarde, autonome et audacieuse; elle n'a rien à envier à de petits héros masculins. Elle troquera d'ailleurs sa robe à pois pour un pantalon mais sans jamais abandonner son chapeau. L'identité sexuelle de Jiji ne prédétermine pas son champ d'action. Ses réactions ne sont pas celles d'une petite fille typique mais bien d'une Jiji tout à fait originale. Dans *La chicane*, Jiji ne se gêne pas pour tordre le menton de Cloclo Tremblay, lui tirer les cheveux, lui mordre l'oreille et lui fabriquer un oeil au beurre noir. Plutôt garçonnière dans la plupart de ses aventures, Jiji est plus typiquement féminine dans *L'école* et *La fête*. Elle troque d'ailleurs son chapeau rouge pour un chapeau rose. Elle semble aussi plus douce, plus cajoleuse, dans ces deux albums. Mais la phase rose ne dure pas. Après *La fête*, Jiji saute dans un pantalon et, plus espiègle que jamais, elle nous livre *La petite soeur*, *Je boude*, *Devine?* et *La grande aventure*.

Malgré son enthousiasme et son optimisme, Jiji est souvent seule au monde avec Pichou, son copain de peluche. Les adultes sont caractérisés par le silence et l'absence lorsqu'ils ne viennent pas s'opposer au programme narratif de l'héroïne

en imposant contraintes et interdictions. L'enfance est marquée par la recherche du plaisir mais cette disposition fondamentalement joyeuse est assombrie par un certain isolement, une solitude à laquelle contribue l'absence des adultes et surtout, des parents. La glorification de l'amitié dans l'album *La cachette* révèle un désir profond de briser cet isolement.

Jiji marque un tournant, une étape décisive dans l'histoire des représentations de l'enfance en littérature jeunesse québécoise. C'est aussi une grande vedette car la série d'albums représente un succès d'édition encore inégalé avec plus d'un quart de million d'exemplaires vendus. Le succès de Jiji a d'ailleurs enfanté un autre personnage, Rosalie, créé par Ginette Anfousse en 1987 à l'intention des 8 à 12 ans. Les deux héroïnes se ressemblent étrangement même si l'auteur a choisi de leur attribuer des signifiants différents. En 15 ans, Jiji a vieilli d'environ un an et fait son entrée à l'école. Quant à Rosalie, elle a neuf ans au début de ses aventures. Les séries modernes semblent si bien inscrites dans des catégories d'âge étanches que pour faire grandir le personnage, il faut créer une nouvelle série avec un autre héros récurrent.

*Hou Ilva* et ses suites, *Dou Ilvien* et *Hébert Luée*, se démarquent des représentations de l'époque, qu'il s'agisse de l'ancien ou du nouveau modèle. Le héros, Monsieur Hou Ilva, est "un homme ordinaire qui habite un appartement ordinaire à Montréal"<sup>21</sup>. Il recevra la visite d'un oeuf géant, symbole de l'enfance, présenté comme une charge embarrassante. Après quelques aventures, Monsieur Hou Ilva "se dit qu'il n'y avait décidément pas de place pour un oeuf dans la vie d'un homme"<sup>22</sup>.

La marginalité de cette série de Bertrand Gauthier tient autant au type de représentation qu'au véhicule: un récit éclaté, truffé de clins d'oeil au narrataire et de réflexions ironiques sur l'écriture. La représentation symbolique de l'enfance

---

<sup>21</sup> B. Gauthier. *Hou Ilva*, Montréal, Le Tamanoir, 1976.

<sup>22</sup> *Ibid.*

atténuée un peu la dénonciation brutale d'une société où l'enfance n'a plus de place. Dans la foulée des Harlin Quist et François Ruy-Vidal, figures marquantes de l'avant-garde en littérature jeunesse aux États-Unis et en France, Gauthier s'inscrit en faux contre le merveilleux traditionnel et les tendances non seulement didactiques mais infantilisantes du discours à la jeunesse. Dans un amusant passage d'*Hébert Luée*, Hébert raconte à son ami Hurlu Berlu qu'il a fait l'amour avec un martien. Hurlu s'indigne, rappelant à son copain qu'ils sont tous deux personnages d'un livre pour enfants et qu'on ne parle pas de "ça" dans les livres pour enfants. Ce à quoi Hébert répond que les enfants en savent beaucoup plus que les adultes ne croient...

Lors de la parution d'*Argus intervient* en 1979, aux éditions Paulines, Daniel Sernine ne s'attendait pas à ce que son personnage refasse surface quelques années plus tard pour composer une série de trois romans et il n'aurait su prédire que presque toutes ses futures œuvres pour la jeunesse s'élaboreraient autour d'un noyau de quelques familles... réparties sur quelques siècles. De nombreux auteurs ont ainsi épousé spontanément un ou plusieurs modèles de production sérielle, découvrant après coup les dénominateurs de leur série.

La littérature jeunesse présente non seulement plusieurs modèles de construction sérielle mais aussi un nombre important de variantes. Ainsi, la série des Montcorbier, qui épouse le modèle de la suite et s'adresse aux adolescents, porte une double signature: Suzanne Martel et Monique Corriveau, deux sœurs et deux auteurs bien connues des jeunes. La série relate les aventures de deux frères, Paul et Arnaud de Montcorbier et l'action évolue dans une contrée imaginaire qui rappelle l'Inde de Kipling. Suzanne Martel signe les aventures d'Arnaud (*L'apprentissage d'Arahe* et *Premières armes*) et Monique celles de Paul (*Le guerrier*) mais les deux frères se croisent souvent au fil des chapitres de sorte que les auteurs ont dû véritablement travailler à quatre mains. Trois tomes de plus de 300 pages ont été publiés mais les sœurs se sont amusées à inventer de

nouvelles aventures à leurs personnages. L'ensemble des manuscrits non publiés représente une vingtaine de tomes distribués sous forme de photocopies au fan club des Montcorbier<sup>23</sup>

#### 2.4 Le héros sériel des années 80

Au début des années 80, le "bébé-livre" a fait son apparition en littérature jeunesse québécoise. Les éditions Ovale ont lancé plusieurs séries d'albums aux pages cartonnées destinées aux enfants de un à quatre ans. Des quatre séries de la collection "bébé-livre", une seule, Petit Ours, présente un héros récurrent. L'ourson anthropomorphisé explore quatre lieux de l'enfance chargés d'émotions: l'abandon de la tétine, la rivalité avec un bébé soeur, les tensions familiales et la visite de grand-mère.

Comme la plupart des albums pour tout-petits, les trois autres séries de la collection "bébé-livre" ne retiennent pas le héros comme dénominateur. La première série explore les quatre saisons, la deuxième, *Je deviens grand*, s'attache à des lieux de l'enfance mais avec différents héros et la quatrième, *Drôle d'école*, enseigne diverses notions: les couleurs, les formes géométriques, les contraires... Les collections "Plimage" et "Imagimots", destinées aux tout-petits chez le même éditeur, s'organisent aussi autour de notions à découvrir. Il faudra attendre la naissance du personnage de Caillou en 1989 pour retrouver une série avec héros récurrent destinée aux tout-petits.

La fresque de Daniel Sernine, fondée sur cinq familles et étalée sur quatre siècles, est amorcée en 1980 avec *Le trésor du "Scorpion"* aux éditions Paulines. L'ensemble de huit romans épouse le modèle d'une suite même si l'ordre de parution ne coïncide pas avec la chronologie des récits. Cinq de ces romans s'organisent en deux séries avec héros récurrents, les autres présentant plutôt des

---

<sup>23</sup> Suzanne Martel a raconté l'existence de ces manuscrits non publiés à Dominique Demers dans le cadre d'une entrevue parue dans la revue *L'actualité* d'octobre 1985.

descendants ou des ancêtres de ces personnages. La fresque est constituée à partir d'un dénominateur qui serait les membres d'une même famille au lieu d'un héros récurrent.

Au cours des années 80, les éditions Paulines ont poursuivi leur tradition sérielle en misant presque exclusivement sur le fantastique et la science-fiction avec des séries signées Johanne Massé, Francine Pelletier et Daniel Sernine. La structure de ces séries est assez complexe et ne reproduit pas le modèle fixe de Blyton. Il existe un lien temporel entre certains récits mais l'ordre chronologique peut être bouleversé comme c'est souvent le cas dans les genres représentés.

Comme Sernine, Denis Côté est un auteur sériel. La plupart des auteurs qui signent une série récidivent et orientent leur production selon un modèle sériel. La sérialité ne s'inscrit pas seulement à l'intérieur d'une collection; elle marque l'ensemble des œuvres d'un même auteur formant une série de séries. Denis Côté a remporté le prix du Conseil des Arts en 1983 pour *Hockeyeurs cybernétiques* paru aux éditions Paulines. Son héros renaîtra à La courte échelle six ans plus tard dans trois nouvelles aventures pour adolescents présentées comme des suites. Une autre série de Denis Côté, *Maxime*, chez le même éditeur, explore plusieurs genres - épouvante, fantastique, science-fiction- au fil d'aventures mettant en scène le même personnage.

Quelques héros merveilleux garnissent encore le corpus au début de la décennie mais ce type de personnage tendra à disparaître par la suite. Ainsi, Serge Wilson a construit deux séries de courts romans aux éditions Héritage avec des personnages détenteurs de pouvoirs magiques: Fend-le-vent est un Ventard, de la famille des fantômes et Mimi Finfouin, une Crapoussine, issue du monde des fées. Il avait aussi créé Barbaro, un personnage magique, héros de deux albums en 1976. La diminution du nombre de héros merveilleux traduit une représentation de l'enfance où l'évasion devient rare, difficile; où l'enfance s'ancre de plus en plus dans la réalité, le quotidien.

Les aventures de Fend-le-vent débutent en 1980 et celles de Mimi deux ans plus tard. La parenté des deux personnages est évidente, l'une représentant l'envers féminin de l'autre. Cette construction en parallèle est particulièrement populaire au cours des années 80 alors que les auteurs sont à la fois soucieux de créer des héros miroirs de l'enfant lecteur et de représenter également les deux sexes. Le double féminin ou masculin d'un héros récuratif naîtra de la plume du même auteur ou d'un autre. Ainsi, le personnage de Zunik, de Bertrand Gauthier, semble faire écho à la petite Jiji de Ginette Anfousse. Tous les héros n'enfantent pas un double; seuls les personnages très populaires semblent avoir leur pendant de l'autre sexe. Il arrive aussi qu'un auteur crée un double héros sériel, un duo héros et héroïne présidant une série. C'est le cas de Colette et Timothée, des personnages signés Ginette Anfousse, héros de la série Quand on joue aux éditions Ovale.

Zunik voit le jour en 1984 alors que huit albums de la série Jiji et Pichou sont déjà publiés. Jiji participait à un virage important de la littérature jeunesse; Zunik poursuit sur la même lancée. Huit années séparent les deux héros et Zunik pousse un peu plus loin ce que Jiji avait amorcé. Le double masculin de Jiji est plus tiraillé que sa consœur et la notion de conflit est au cœur de chacun des récits: conflit avec le père, avec la fille de la blonde du père, avec des pairs... Plus encore que Jiji et Pichou où la structure des récits varie, la série Zunik épouse parfaitement le modèle Blyton: héros récuratifs figés dans le temps, fabula imitable et répétition d'une même structure du récit. Chez Blyton, les héros résolvent une énigme; ici, ils doivent résoudre des conflits humains.

Un an après la parution du premier Zunik, Bertrand Gauthier lance *Ani Croche*, le premier roman paru à La courte échelle. *Ani Croche* inaugure ainsi une longue tradition sérielle chez cet éditeur. Elle est aussi la première héroïne d'un véritable roman de mœurs pour les 10 à 12 ans. *Ani Croche* n'a pas le temps de se lancer dans des intrigues policières: comme le suggère l'épithète de son signifiant,

elle est trop occupée à mettre de l'ordre dans sa vie et à démêler l'écheveau de ses émotions. Plus courts que les romans du Club des Cinq, ceux de la série Ani Croche proposent pourtant une représentation plus complexe, plus élaborée, de l'enfance. Le statut des enfants constitue d'ailleurs le thème central du premier titre de la série. Le résumé en quatrième couverture exprime bien l'identité de l'héroïne et sa quête. On y apprend qu'Ani Croche a dix ans, est débrouillarde et vit des situations conflictuelles avec sa mère. Sa planche de salut? Les pairs.

Ani Croche a un grand ami, Simon. Avec lui, elle parcourt les rues de Montréal, prête à toutes les aventures. Pendant toute la journée, ces deux jeunes tenteront de trouver leur place dans un monde d'adultes.<sup>24</sup>

Le club d'amis tel que représenté chez Blyton est assez rare dans notre corpus. En 1985, Danièle Simpson propose quatre albums mettant en vedette les mêmes personnages, deux garçons et deux filles. Alors que chez Blyton la notion de héros est assumée par l'ensemble des personnages, Simpson intègre ses quatre personnages dans chacun des récits mais ils y remplissent tour à tour le rôle de personnage central. Le modèle n'est pas nouveau et il est d'ailleurs à l'origine d'un des plus grands succès commerciaux des années 80 : la série *Baby-Sitters* de l'américaine Ann M. Martin, dont plusieurs dizaines de millions d'exemplaires ont été vendus.

La série *Joséphine* de Stéphane Poulin porte le nom d'une chatte mais son jeune maître constitue sans doute le véritable héros. De même, la série *Notdog* de Sylvie Desrosiers renvoie à un personnage presque secondaire, le chien mascotte d'un groupe d'enfants. Chez Blyton, le chien mascotte fait partie du Club des Cinq mais il ne s'en détache pas pour prêter son nom à la série.

Les albums de la série *Joséphine* relancent la problématique sérielle alors que les dénominateurs se situent dans l'image, lieu d'investissement du récit. Il devient difficile de comparer cette série à celle du Club des Cinq car la répétition

---

<sup>24</sup> B. Gauthier. *Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1985, 86 p.

tient surtout à un jeu graphique: la chatte du petit Daniel court dans des lieux divers et interdits, son maître à ses trousses. Les jeunes lecteurs d'images poursuivent eux aussi l'espiègle Joséphine et tentent de la débusquer dans les illustrations où elle se camoufle.

L'apparition de François Gougeon, le héros du roman *Le dernier des raisins*<sup>25</sup> marque un tournant dans l'histoire de la littérature jeunesse québécoise, un peu à la manière de Jiji, dix ans plus tôt. Le personnage s'adresse aux adolescents et s'inscrit dans une suite de quatre livres menant le héros de l'école secondaire au cégep. La série s'arrête là, à l'aube de l'âge adulte, et elle s'élabore à partir d'une juxtaposition de lieux forts de l'adolescence: premier amour, première expérience sexuelle, premier emploi... Véritable *best-seller*, *Le dernier des raisins* sera suivi d'un double féminin, *Cassiopée ou l'été polonais*, chez le même éditeur.

Le succès du roman *Le dernier des raisins* indique assez clairement que le héros colle bien aux fantasmes des adolescents de son époque. François Gougeon est résolument imparfait. Il ressemble bien plus aux adolescents véritables qu'à un superhéros, idéalement fort et beau. C'est un taré, peu fier de son gros nez, un "intellectuel-à-lunettes"<sup>26</sup> éperdument amoureux de la plus jolie fille de la polyvalente. L'auteur, Raymond Plante, a choisi le ton de la confiance mêlé d'humour et misé sur un personnage central très fort. Il ne s'agit pas d'un simple héros miroir mais d'une représentation de l'adolescence déformée par des verres grossissants, proche de la caricature. Dramas, désirs, angoisses: tout est exprimé de manière superlative à grand renfort de métaphores étonnantes construites à partir d'un vocabulaire très simple. François Gougeon vit dans la tourmente, coupé des adultes de son entourage qu'il méprise. Il doit puiser en lui-même les ressources nécessaires pour atteindre sa quête et surtout, grandir.

---

<sup>25</sup> Ce roman fait l'objet d'une étude plus approfondie au prochain chapitre.

<sup>26</sup> R. Plante. *Le dernier des raisins*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 151 p., p. 23

Parmi les nombreux héros sériels de la collection "Roman Jeunesse", pour les 10 à 12 ans, aux éditions La courte échelle, le trio des Inséparables de la série Notdog occupe une place privilégiée. Sylvie Desrosiers pastiche avec succès la série du Club des Cinq de Blyton. Un trio de jeunes détectives résoud un mystère par livre avec l'aide de Notdog, un chien taré adoré des enfants, pendant de Dagobert, le célèbre chien bâtard du Club des Cinq. Les personnages fortement typés, comme chez Blyton, accumulent des aventures sans jamais vieillir ni subir de transformations et tous les romans épousent la même structure. La série connaît un grand succès et, à l'instar du Club des Cinq, les aventures des Inséparables ont fait l'objet d'une adaptation télévisuelle.

Les personnages de Sylvie Desrosiers ressemblent aux enfants de leur décennie mais la notion d'enfance, chez Enid Blyton comme chez Sylvie Desrosiers, est prise en charge par le chien du groupe bien plus que les enfants. Le temps de l'aventure, ces derniers jouissent d'un statut d'adulte autant par leur liberté de mouvement que leur pouvoir. Pour cerner la représentation de l'enfance dans ces séries, il faudrait analyser soigneusement les caractéristiques et le rôle de Dagobert et Notdog, ces chiens affectueux, un peu gaffeurs, parfois sauveteurs, terriblement généreux et fidèles, mais incompris des adultes.

Trois ans après le lancement de la collection "Roman Jeunesse", La courte échelle propose une nouvelle collection, "Premier Roman", pour les 7 à 9 ans. La collection s'inscrit dans la foulée d'une plus grande segmentation du marché dans le but de mieux cibler le lecteur pour favoriser le processus d'identification. Les héros de ces romans ont d'ailleurs tous l'âge du lecteur. A l'exception de *Véloville* dont l'auteur a changé d'éditeur, tous les titres de la collection font partie de séries avec héros récurrents. La plupart de ces séries présentent un ensemble de titres superposables, sans lien temporel. La série Babouche de Gilles Gauthier fait bande à part en se déroulant dans le temps avec un personnage animal, le chien Babouche, qui vieillit et meurt.

La série Méli-Mélo de Marie-Francine Hébert, dans la même collection, présente un modèle très stable à la Blyton où les péripéties fantastiques remplacent les aventures policières. Le héros d'aventure fantastique participe à un type de représentation différent du héros merveilleux et semble d'ailleurs mieux adapté aux représentations des deux dernières décennies. Déchiré entre l'étrange et le merveilleux, incertain de ce qui lui arrive vraiment, ce petit personnage évolue dans un univers plus troublé que les héros de récits merveilleux. L'héroïne de la série ne s'appelle pas Méli-Mélo pour rien!

Contrairement aux titres de la collection "Premier Roman", ceux de la collection "Roman Jeunesse" ne devaient pas tous, dès le départ, faire l'objet d'une exploitation sérielle. C'est ainsi que *Le complot*, le premier roman policier de Chrystine Brouillet, ne s'intègre pas à la série de trois titres avec héros récurrents qui suivront. Tous ces romans de Chrystine Brouillet participent à un même genre et reproduisent la même structure narrative mais le premier titre met en vedette Sophie et Jean-François alors que les autres s'attachent à de nouveaux personnages, Catherine et Stéphanie.

Outre l'apparition de nouveaux héros, la série se distingue du premier titre de l'auteur au niveau de l'adaptation du genre policier à de jeunes lecteurs. *Le complot* reposait sur un artifice édulcorant le motif du meurtre par empoisonnement. A la fin du récit, les lecteurs découvrent que la poudre mortelle n'était autre que du bicarbonate de soude. La série, par contre, débute avec un vrai meurtre. Une foule de décisions narratives et stylistiques président à la création d'une série de sorte qu'il est parfois difficile de transformer un titre unique en début de série. L'auteur choisit alors de recommencer à zéro avec un nouveau héros.

Cassiopée, le double féminin du héros du dernier des raisins connaîtra aussi un grand succès auprès des lecteurs et remportera le prix du Conseil des Arts en 1988. Roman pour adolescents, *Cassiopée ou l'été polonais* raconte un amour d'été un peu à la manière de *L'été enchanté* 30 ans plus tôt. Le récit sentimental se

poursuit dans *L'été des baleines* un an plus tard. Comme François Gougeon et contrairement à la Rosanne de *L'été enchanté*, Cassiopée Bérubé-Allard vit des conflits familiaux en même temps qu'une aventure amoureuse.

La série Alexis, de Yvon Brochu aux éditions Pierre Tisseyre, n'est pas sans rappeler *Le dernier des raisins* et ses suites. L'originalité de la série Alexis tient au fait qu'elle réunit souvent plusieurs aventures sous un même titre formant ainsi des séries dans la série. Alexis se distingue aussi avec son fan club. Créé en 1991, ce groupe d'admirateurs comptait déjà 300 membres quelques mois après sa fondation.

Caillou, le seul bébé héros du corpus, est né en 1989 aux éditions Chouette. Contrairement aux bébés-livres des éditions Ovale, la sérialité des *Caillou* s'inscrit presque exclusivement dans l'image alors que chacun des livres réunit une suite de tableaux avec un faible lien narratif entre les images. La série se situe entre un premier récit et un imagier et s'adresse aux lecteurs d'images à partir de neuf mois, une catégorie d'âge nouvelle en littérature québécoise et peu exploitée à l'étranger comme en témoigne le succès de la série en Europe où des dizaines de milliers d'exemplaires sont vendus dans plusieurs pays.

Caillou vit parfois des situations difficiles et des émotions intenses mais son univers est beaucoup plus protégé que celui des héros sériels plus âgés. Caillou évolue dans un monde coloré, joyeux. Il est entouré, aimé. Mais dans la logique des représentations sérielles étudiées, on peut supposer qu'à mesure qu'il grandira, Caillou se découvrira de plus en plus seul avec ses tourments.

### **3. Conclusion**

La littérature sérielle constitue un corpus riche et important, véritable microcosme du champ littéraire, où l'on peut observer les grandes tendances de l'évolution de cette littérature: catégories d'âge de plus en plus définies, importance grandissante de l'image comme lieu d'investissement du récit dans les

albums, évolution des genres, nivellement des rôles féminins et masculins, représentation plus tourmentée de l'enfance et de l'adolescence, isolement progressif de l'enfance de plus en plus coupée de l'âge adulte... C'est dans le corpus de littérature sérielle qu'on retrouve la plupart des grands livres phares qui ont marqué des étapes importantes dans l'histoire de la littérature jeunesse québécoise: *Les aventures de Perrine et de Charlot*, *L'été enchanté*, la série Jiji et Pichou, *Le dernier des raisins*...

Le corpus sériel se structure à partir des notions centrales qui définissent la littérature jeunesse: une littérature à enfants héros, destinée à des lecteurs définis en fonction de leur appartenance à une catégorie d'âge et existence d'un double discours: texte et images. Le modèle sériel tel que défini à partir du Club des Cinq d'Enid Blyton nous fournit des outils pour observer diverses manifestations sérielles mais il éclaire mal les séries principalement inscrites dans l'image. La structuration sérielle du Club des Cinq permet toutefois d'identifier une foule de variantes — de la suite à la fresque en passant par des séries-saisons et des séries-concepts — constituant un large éventail de modèles plus ou moins stables selon le nombre de dénominateurs. Ces divers types de construction ne représentent pas des artifices architecturaux : ils sont porteurs de sens. La répétition d'un héros merveilleux n'a pas la même valeur que celle d'un héros fantastique et le héros figé dans le temps sert de support à des représentations différentes de celles du héros qui grandit.

Avant même que les collections pour la jeunesse ne se greffent à des catégories d'âge étroites, le modèle de la suite s'adressait plus souvent aux adolescents et celui de la série avec titres superposables aux 8 à 12 ans. Ainsi, *L'été enchanté* épouse le modèle de la suite alors que les séries Ti-Puce et Alfred s'inscrivent dans des séries plus près de Blyton. Au cours de la dernière décennie ces tendances se sont précisées.

Le héros sériel est un héros populaire et il révèle un discours, sur et à l'enfance, complice du jeune lecteur. Les séries constituent une littérature plus naturellement ludique où l'enfant lecteur est clairement sollicité. Ces caractéristiques de la littérature sérielle mettent en lumière l'importance des productions sérielles aujourd'hui alors que la littérature jeunesse se tourne plus que jamais vers l'enfant lecteur.

L'histoire de la littérature jeunesse s'inscrit entre deux pôles qu'on pourrait illustrer comme suit:

regard d'adulte.....	regard d'enfant sur l'enfance
sur l'enfance	
littérature édifiante/didactique.....	littérature ludique
héros modèles .....	héros miroirs

D'un côté, des oeuvres exprimant un regard d'adulte sur l'enfance; de l'autre, des oeuvres supportant un regard d'enfant sur l'enfance. D'un côté, une littérature édifiante, didactique; de l'autre une littérature plus ludique, constituée de héros miroirs. Au fil des décennies, les corpus tendent plus ou moins vers un des deux pôles. La littérature sérielle s'inscrit elle aussi dans un jeu entre ces deux pôles mais elle semble toujours particulièrement attirée par un certain regard d'enfant sur l'enfance.

Née tardivement, la littérature jeunesse québécoise présente les mêmes axes d'évolution que la littérature jeunesse américaine et celle d'Europe occidentale. De Perrine et Charlot à François Gougeon comme de Tom Sawyer à Jerry Renault, le héros de *La guerre des chocolats*, nous assistons à un même type de cheminement au niveau des représentations de l'enfance et de l'âge adulte comme des discours sur et à l'enfance. Même pauvres et orphelins, Perrine, Charlot et Tom étaient plus sereins, plus confiants, moins isolés et tourmentés que François Gougeon et Jerry Renault.

L'histoire des représentations de l'enfance dans le corpus sériel québécois révèle une étape marquante, au milieu des années 70, au cours de laquelle les héros se transforment. Cette période coïncide avec l'émergence d'un nouveau mythe social de l'enfance et de l'adolescence que nous tenterons de mieux identifier au chapitre suivant en étudiant une oeuvre codante: *Le dernier des raisins*, de Raymond Plante.

## CHAPITRE 6

### LE MYTHE MODERNE AUX ETATS-UNIS ET AU QUEBEC

L'étude de l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse en Europe occidentale et aux Etats-Unis nous avait permis de tracer les contours d'un mythe moderne présidant à l'élaboration de représentations nouvelles. Nous avons vu par ailleurs que cette pensée mythique participe à un certain brouillage des frontières entre l'enfance et l'âge adulte alors que la volonté de taire certaines réalités ou de les édulcorer dans le but avoué de protéger l'enfance semble disparaître progressivement. Or, c'est dans la littérature pour adolescents que cette levée de l'écran de protection entourant les jeunes est particulièrement manifeste. Dans ce contexte, les représentations mythiques auxquelles les jeunes héros servent de support apparaissent plus clairement dans le roman que dans l'album destiné aux plus jeunes. Afin de mieux cerner les contours du mythe moderne de l'enfance et de l'adolescence, nous avons donc retenu deux romans contemporains et nord-américains destinés aux adolescents et parus à quelques années d'intervalle.

Le choix d'une oeuvre québécoise s'imposait compte tenu de la rareté des recherches sur ce corpus et de notre intérêt pour cette littérature. *Le dernier des raisins* de Raymond Plante a été retenu non seulement parce qu'il s'agit d'une oeuvre codante couronnée par de nombreux prix et très

appréciée des jeunes mais aussi parce que ce roman rend bien compte de l'évolution de la pensée mythique autour et à partir de l'enfance. *Le héron bleu* de l'Américaine Cynthia Voigt s'imposait aussi pour la qualité et l'importance du livre de même que pour la richesse des représentations. Les deux romans retenus, *Le héron bleu* et *Le dernier des raisins*, participent à une série et en ce sens, ils nous semblent refléter de façon encore plus importante, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le double discours sur et à l'enfance qui caractérise la littérature jeunesse.

Le choix d'une oeuvre américaine tient compte de la nature et de l'importance des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse issue des Etats-Unis. Il existe sans doute, comme le suggère Sheila Egoff<sup>1</sup>, une république de l'enfance, un état d'enfance commun à la plupart des pays occidentaux, mais différents pays ont marqué de façon plus importante l'évolution des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse à diverses époques. La littérature enfantine française a eu beaucoup d'importance à la fin du dix-septième et au début du dix-huitième siècle.<sup>2</sup> L'Angleterre a ensuite servi de modèle, en un premier temps sous l'influence de l'éditeur John Newbery puis grâce au talent d'écrivains tels que Lewis Carroll, jusqu'à ce que la littérature jeunesse américaine s'impose avec des héros comme Tom Sawyer et plusieurs autres dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. L'influence dominante des Etats-Unis se poursuit au vingtième siècle alors que la plupart des grands mouvements comme celui du *problem novel* sont issus de ce pays.

---

<sup>1</sup> Egoff utilise même l'expression dans le titre d'un de ses ouvrages: *The New Republic of Childhood*

<sup>2</sup> Le français étant à la mode plusieurs auteurs ont même publié dans cette langue en Angleterre à l'époque.

Au cours des dernières décennies, la littérature jeunesse des Etats-Unis semble avoir gouverné les représentations<sup>3</sup>, donné le ton, et poussé à son paroxysme un sentiment d'enfance précurseur d'une nouvelle pensée mythifiante. C'est aux Etats-Unis, où le culte de l'enfance a été particulièrement fort<sup>4</sup>, que les contours d'un nouveau mythe social de l'enfance apparaissent donc le plus clairement. La littérature jeunesse américaine pousse les jeunes héros aux limites de la solitude, de l'isolement,

---

<sup>3</sup> Selon Sheila Egoff, le caractère avant-gardiste de la littérature jeunesse américaine, du moins à partir de 1960, ne fait aucun doute. "The new trends were being set in the United States, the issues were being fought there, and its publishers were exporting to the rest of the world an image of children and children's literature that was radically different from that of the past", écrit-elle. (S. Egoff. *Thursday's Child Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, Chicago, American Library Association, 1981, 323 p., p. 14).

<sup>4</sup> Plusieurs sociologues et historiens ont remarqué que la notion même d'enfance a évolué différemment en Amérique du Nord. Ainsi, par exemple, l'enfant est plus libre, il a plus de place et on tolère mieux ses désirs comme ses comportements enfantins en Amérique du Nord qu'en Europe et ce, depuis les débuts de la colonisation. Joy Parr remarque qu'en Nouvelle-France les enfants sont plus près de leurs parents et que ces derniers les laissent beaucoup plus libres que leurs petits cousins français (*Childhood and Family in Canadian History*, Toronto, Mc Clelland and Stewart Limited, 1982, 221 p., p. 11). Denise Lemieux souligne le côté "sauvage" des enfants d'Amérique à l'époque de la colonisation. L'influence des autochtones expliquerait, du moins partiellement, que ces enfants soient plus libres et qu'ils reçoivent plus de démonstrations d'affection que les jeunes européens (D. Lemieux. *Les petits innocents. L'enfance en Nouvelle-France*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, 205 p.). Sally Allen Mc Nall mentionne qu'au dix-neuvième siècle, les visiteurs européens étaient surpris de constater combien les petits Américains étaient désobéissants et peu respectueux de leurs aînés ("American Children's Literature, 1880- Present", J. M. Hawes et N. R. Hiner, éd. *American Childhood*, Westport, Greenwood Press, 1985, 711 p., p. 148). Au début du vingtième siècle, Paul Hazard constatait que le respect et l'amour des enfants était plus fort aux Etats-Unis qu'en Europe. Il semble bien que le Canada et les Etats-Unis aient voué — et vouent peut-être encore — un culte à l'enfance dont l'ampleur dépasse la réalité européenne. Cornelia Meigs insiste sur l'importance des enfants — l'intérêt et l'attention qu'on leur accorde — et de la littérature d'enfance aux Etats-Unis: "It is an impressive thing that so many Americans should think that Huckleberry Finn is the great American novel. What other people, what non-English people would ever single out a child's book as their great national novel?" (C. Meigs et al. *A Critical History of Children's Literature. A Survey of Children's Books in English from Earliest Times to Present*, New York, Mac Millan, (1953) 1969, 624 p., p. xv)

et, souvent, du désespoir. Depuis 1970, les héros de la littérature jeunesse québécoise nous renvoient des images d'enfance qui font écho aux représentations dans la littérature jeunesse américaine.

L'analyse des jeunes héros, Jeff (*Le héron bleu*) et François Gougeon (*Le dernier des raisins*) supports de représentations symboliques intimement liées au tissu social, se fera à partir d'une grille empruntant à la sémiologie et à la narratologie. Cette grille tient compte de la spécificité de la littérature jeunesse, une littérature à enfants-héros qui se définit essentiellement en termes de destinataire. La notion de héros a été circonscrite à partir des travaux de plusieurs théoriciens dont Philippe Hamon et B. Tomachevski. L'analyse du héros s'attardera d'abord à son signifiant, ce nom porteur de sens attaché au personnage. Nous tenterons d'identifier les traits caractéristiques du héros ainsi que les principaux axes sémantiques qui structurent son étiquette, empruntant ainsi à la démarche et à la terminologie de Philippe Hamon dans ses différents écrits sur le héros et, de façon plus générale, sur le personnage. La notion de corps romanesque, telle qu'entendue par Roger Kempf, servira à étoffer la description physique du personnage. Pour reconstituer l'étiquette sémantique de ces héros nous nous attarderons à leur identité sexuelle, psychologique, familiale et sociale sans négliger les attributs extraordinaires -dons ou tares- dont le héros est paré ou affligé.

Ces informations sur le signifié du personnage nous permettrons ensuite d'étudier les interactions entre le héros et les autres personnages de l'oeuvre. Des travaux d'A. Greimas, nous retiendrons surtout la notion de quête qui sert de moteur au héros et nous permet de cerner la dynamique profonde du récit. Une attention particulière sera accordée à l'élaboration du système de personnages et à la structuration, s'il y a lieu, en deux univers d'opposition:

enfance et âge adulte. Pour bien comprendre le sens et la valeur de ces relations, nous devons aussi étudier la caractérisation des personnages adultes. Enfin, les travaux de Gérard Genette et Mieke Bal nous servons d'appui pour interroger le héros dans la perspective narrative. En littérature jeunesse, l'instance narrative sert de relais entre l'auteur adulte et le lecteur enfant. Le discours sur et à l'enfance de même que la confrontation des univers de l'enfance et de l'âge adulte s'expriment, entre autres, dans l'axe de narration.

## 1. Le héron bleu

### 1.1 Introduction à l'oeuvre de Cynthia Voigt

L'Américaine Cynthia Voigt a écrit, au cours des années 80, de nombreux romans très populaires auprès des jeunes et applaudis par la critique. Six de ces romans font partie d'un même cycle constituant une série bien particulière. *Homecoming (Les enfants Tillerman*, tomes I et II) a paru en 1981 suivi de *Dacey's Song (La chanson de Dacey)* en 1982. *A Solitary Blue (Le héron bleu)* écrit en marge de *La chanson de Dacey* et publié en 1983 reprend un personnage secondaire de ce roman pour nous raconter son histoire en remontant dans le temps. Jeff Greene, un adolescent ami de Dacey, l'héroïne de *La chanson de Dacey*, a sept ans au début du *Héron bleu*. Le roman raconte son odyssée périlleuse de l'enfance à l'adolescence. *The Runner* (1985), traduit sous le titre *Samuel Tillerman*, renvoie à une génération précédente en s'attachant à l'oncle de Dacey, Samuel Tillerman, adolescent en 1967, alors que que *Sons from Afar* (1987), en français *L'enquête*, nous ramène à la génération de Dacey mais pour approfondir le personnage de James, son jeune frère, alors âgé de 17 ans.

Aux Etats-Unis, Cynthia Voigt est considérée un des plus importants écrivains pour la jeunesse à émerger des années 80<sup>5</sup>. *Homecoming* fut en nomination pour l'American Book Award en 1982. L'année suivante, *Dacey's Song* recevait la médaille Newbery, la plus haute distinction accordée à un roman pour la jeunesse aux Etats-Unis et *A Solitary Blue* a obtenu une mention d'honneur Newbery. Mère de quatre enfants, professeur d'anglais dans une école secondaire d'Annapolis, Cynthia Voigt a exprimé sa vision de la littérature jeunesse lors de son discours d'acceptation de la médaille Newbery reproduit dans le magazine *The Horn Book*. Voigt conçoit la littérature jeunesse à l'écoute de l'enfant lecteur. Elle accorde à ce dernier une certaine fonction régulatrice dans le champ littéraire pour la jeunesse. De la littérature pour les enfants d'âge préscolaire à la littérature pour adolescents, le champ littéraire pour la jeunesse s'adapte ainsi à ses lecteurs. Et non seulement la littérature jeunesse s'ajuste-t-elle à des lecteurs plus ou moins âgés et donc plus ou moins développés d'un point de vue psychologique, émotif ou intellectuel, mais elle s'adresse à des lecteurs de nature profondément différente car c'est ainsi que Cynthia Voigt conçoit l'enfance:

It is in the nature of children to be creatures in process. Perhaps because they are so aware of that, it is in the nature of children also to know what we have foolishly forgotten, or improperly subordinated — that the possible is a viable and functioning part of the real. This insight of theirs marks the field of children's literature, encouraging excellence.<sup>6</sup>

Dans son discours d'acceptation, Cynthia Voigt attire notre attention sur l'importance du discours à l'enfance — rejoindre l'enfant, tenir compte de son

---

<sup>5</sup> "One of the most respected authors for young adults to emerge in the 1980s": *Children's Literature Review*, volume 13, 1987, p. 223.

<sup>6</sup> C. Voigt. "Newbery Medal Acceptance", *The Horn Book*, volume 59, Boston, 1983, p. 401.

stade de développement— et elle exprime un discours sur l'enfance — l'enfant en devenir, l'enfant idéaliste. Tous les romans liés à la saga des Tillerman reposent sur des personnages enfants extrêmement riches, très caractérisés et très complexes. L'intérêt de l'oeuvre de Cynthia Voigt tient surtout à un discours sur l'enfance participant à l'élaboration d'un mythe moderne de l'enfance et surtout de l'adolescence.

Ce mythe moderne s'incarne, rappelons-le, dans des portraits d'enfants ou d'adolescents affrontant seuls un monde hostile, difficile. Autour d'eux les adultes ont démissionné. Dépassés par les événements, submergés par leurs propres problèmes, ils n'ont plus de temps, de courage ou d'énergie pour communiquer avec les jeunes. Coupés des adultes, ces derniers n'ont ni guide ni mentor. Les jeunes héros sont des survivants, des êtres courageux employant toute leur énergie à tenir bon. Ils sont largement autonomes et héritent souvent tôt de lourdes responsabilités ce qui leur confère un statut d'enfant-adulte alors même que les adultes démissionnaires adoptent un comportement d'adulte-enfant. Non seulement Cynthia Voigt élabore-t-elle ce système de représentation mais elle le cristallise dans des images fortement évocatrices.

Dans une entrevue accordée à Jean W. Ross, pour *Contemporary Authors*, Cynthia Voigt soutient qu'il ne faut pas trop protéger les enfants.

I don't think we need to protect them from unpleasantness. Another teacher I work with says that the reason for talking about things like love and death and misery in a classroom is because the kids are going to have to face them, and if you've thought about something like that before you face it, then you have something to bring to what may otherwise be a situation that's impossible to handle.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> J. W. Ross. "CA Interview", L. Metzger et D. A. Straub, éd. *Contemporary Authors*, *New revision series*, volume 18, Gale Research Company, Detroit, 1986, p. 469.

La position de Voigt rejoint celle d'autres écrivains contemporains comme Judy Blume qui préfèrent aguerrir les enfants plutôt que leur dissimuler certaines facettes de notre société ou de la vie adulte. Kathleen Leverich, critique au *New York Times Book Review*, a souligné les représentations excessivement négatives — "alarmingly hostile characterization"<sup>8</sup>— des adultes dans *Les enfants Tillerman* mais elle concluait néanmoins qu'il s'agit d'un livre éclatant où le cynisme et l'hostilité sont contrebalancés par l'amour et la loyauté des enfants entre eux.

*Les enfants Tillerman* propose le portrait impitoyable d'un monde où les enfants sont seuls. Le roman raconte l'étrange périple de quatre enfants abandonnés par leur mère dans le stationnement d'un centre d'achats. L'aînée, Dicey, 13 ans, une fillette extrêmement sage, mature et courageuse, entraînera ses deux frères et sa jeune soeur dans une randonnée de plusieurs semaines. La petite tribu parcourra, à pied, des centaines de kilomètres afin de rejoindre le domicile d'une vieille tante inconnue qui pourrait peut-être les héberger. Dicey sait qu'elle ne peut compter sur les grandes personnes et c'est donc seule, au prix d'efforts et d'astuces extraordinaires, qu'elle réussit à survivre et à pourvoir aux besoins essentiels de ses frères et sa soeur. Les enfants dorment à la belle étoile, se nourrissent de restes et dénichent de petits emplois en route. Au bout de ce périple, ils découvrent une tante acariâtre et bigote et décident de reprendre la route, à la recherche, cette fois, d'une grand-mère qu'ils n'ont jamais vue.

Gram, la mère de leur mère, est une marginale. Elle vit seule, coupée du monde, dans une vieille maison au bord de l'eau. Après bien des embûches, les quatre enfants Tillerman arriveront enfin à bon port;

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 468.

apprivoiseront cette grand-mère originale et éliront domicile chez elle, dans cette retraite un peu en marge de la société. Farouche et tenace comme sa grand-mère, Dicey apprendra à manoeuvrer sa barque— le mot *tillerman* signifie timonier — dans les eaux difficiles de l'existence en tenant bon.

Dans *La chanson de Dicey*, l'héroïne rencontre Jeff, un adolescent solitaire. Les deux personnages sont des enfants-adultes survivants. Ils ont vécu une enfance douloureuse et n'ont pu compter que sur des adultes marginaux, ou d'autres enfants, pour trouver un peu de support. Jeff, nous le verrons, s'identifie au héron bleu et se sent heureux sur une île, loin du tumulte. Dicey aime l'eau, comme sa grand-mère, et rêve de vivre sur un bateau parce que les bateaux sont un peu des maisons flottantes. Des maisons dont on ne peut s'éloigner. Des maisons fidèles. Et Dicey, comme Jeff, a besoin d'appartenir à quelqu'un ou à quelque chose, de jeter l'ancre. Mais ils ne peuvent se fondre simplement dans le monde qui les entoure. Les seuls havres véritables sont de petites bulles, île ou bateau, un peu coupés de la terre ferme. Les premiers titres de la saga des Tillerman — *Les enfants Tillerman*, tomes I et II, *La chanson de Dicey* et *Le héron bleu* sont très liés car les héros, Dicey et Jeff, se ressemblent. Ils se déplacent dans l'espace; ils mènent de vastes quêtes, de longs voyages, mais leur véritable aventure est intérieure.

De Dicey à Jeff, le ton durcit dans l'oeuvre de Cynthia Voigt. Dicey vit des moments de grâce. Elle peut s'accrocher à quelques valeurs sûres. Sa mère lui a légué un amour de la musique et une sorte de foi en la famille. Les quatre enfants Tillerman tiennent bon ensemble mais Jeff est seul. Et si Dicey se sent parfois, elle aussi, bien seule, écrasée par de véritables responsabilités d'adulte, et même de parent, elle ne semble jamais complètement à la dérive. Gloria Jameson remarque que les enfants héros

des quatre premiers tomes de la saga Tillerman triomphent grâce à leur courage. "Their spirits triumph in different ways as Dicey, Jeff and those close to them struggle to survive, to accept others and themselves, and to find a place of safety"<sup>9</sup>, écrit-elle.

Jameson souligne avec justesse le courage des héros mais elle passe sous silence une différence fondamentale entre Dicey et Jeff. Même lorsque toute l'énergie de Dicey est consacrée à survivre, le lecteur sent qu'elle pourra s'en sortir. Dicey ne se contente d'ailleurs pas de survivre. A plusieurs reprises, elle s'abandonne à la vie; elle fait confiance. Elle cherche plus loin; elle s'interroge et elle profite à fond des quelques moments de grâce.

*Amazing Grace* est d'ailleurs la chanson fétiche des Tillerman. Jeff, le héros du *Héron bleu*, ne peut se laisser aller. L'univers dans lequel il vit est encore plus hostile que celui de Dicey et l'issue de son aventure n'est pas certaine. Nous verrons que le combat de Jeff est tellement pénible et ses ressources si minces que par moments il ne réussit plus à tenir bon.

Plusieurs critiques ont souligné la dimension mythique de l'œuvre de Cynthia Voigt. Ses héros plus grands que nature rappellent les personnages des contes, des légendes et des mythes. James T. Henke<sup>10</sup> compare la saga des Tillerman de Voigt à *L'Odyssée* d'Homère. Gloria Jameson retrouve dans *Les enfants Tillerman*, *La chanson de Dicey* et *Le héron bleu* des traces importantes de représentations archétypes multiples.

---

<sup>9</sup> G. Jameson. "The Triumph of the Spirit in Cynthia Voigt's "Homecoming", "Dicey's Song", and "A Solitary Blue", F. Butler. *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, Hamden, Library Professional Publications, 1986, 252 p., p.4.

<sup>10</sup> J. T. Henke. "Dicey, Odysseus, and Hansel and Gretel: The Lost Children in Voigt's Homecoming," *Children's Literature in Education*, volume 16, no 1 (Spring), 1985, p. 45-52.

Her [Voigt's] use of these archetypal Odyssean, Promethean, and Oedipal patterns adds the power of myth to her stories. They are also linked and strengthened by archetypal motifs: the barren isolation of urban existence; the restoration of life in contact with the ocean, rivers, or water; the power of music to reach out, support, and heal; the importance of individual choices that reflect concern for others.<sup>11</sup>

La structure des deux premiers tomes de la saga des Tillerman s'apparente effectivement à celle de *L'Odyssee* alors que *Le héron bleu* nous plonge dans les abîmes d'un douloureux complexe d'Oedipe.

Mais *Le héron bleu* raconte surtout le mythe moderne de l'enfance, l'histoire d'un enfant-adulte seul au monde survivant dangereusement à un univers hostile. A sept ans, Jeff Greene découvre une note sur la table à son retour de l'école. Sa mère, Melody, a quitté le foyer pour aller sauver la planète. Elle ne reviendra pas. Il y a trop de pollution et d'espèces en voie de disparition pour qu'elle se contente de s'occuper d'un petit garçon. Jeff vit donc seul avec son père, le Professeur, un universitaire qui ne connaît rien aux enfants et travaille tout le temps.

Craignant que son père aussi l'abandonne, Jeff tente de passer inaperçu, de ne pas déranger. Il ne demande rien, avançant dans la vie comme une ombre. L'été de ses onze ans, sa mère l'invite à passer les vacances avec elle chez l'arrière-grand-mère de Jeff. C'est là qu'habite Melody depuis qu'elle a quitté Jeff et le Professeur. Jeff découvre une femme au charme envoûtant et il se laisse séduire. Il n'a d'yeux que pour elle et se sent renaître à ses côtés. Mais après avoir accordé un peu de tendresse à son fils pendant quelques jours, Melody reprend ses nombreuses occupations et Jeff voit très peu sa mère au cours de cet été mémorable.

---

<sup>11</sup> G. Jameson. *op.cit.*, p. 3.

Tout au long de l'année suivante, Jeff écrit à sa mère mais elle ne répond pas. L'été arrivé, il retourne chez son arrière-grand-mère et sa mère l'accueille avec enthousiasme mais au bout de quelques heures elle n'a déjà plus de temps pour lui. Cette fois, Jeff rentre à la maison en miettes, hanté par des paroles et des gestes cruels de Melody. Il risque à plusieurs reprises de sombrer dans le vide et s'il survit malgré tout c'est en bonne partie grâce à l'aide d'un être marginal, Frère Thomas, qui encouragera le père et le fils à se rapprocher pour panser ensemble leurs blessures.

## 1.2 L'enfant-adulte entouré d'adultes-enfants

Le petit mot de Melody laissé sur la table de la cuisine est adressé à Jeffie. Le héros s'appelle Jeffrey Greene, un prénom assez courant. Il a sept ans et demi et sa mère déserteuse utilise un diminutif plus affectueux et enfantin, Jeffie, pour s'adresser à lui. Ce qu'elle lui dit par contre révèle déjà le statut réel de Jeff, adulte-enfant à sept ans et demi. Melody rappelle à son fils qu'il ne peut compter sur son père et qu'il ne doit surtout pas le déranger. La vie ne sera pas facile pour Jeff et c'est bien dommage mais Melody croit qu'il est temps que son fils pense, lui aussi, aux injustices du monde, développe une conscience sociale et apprenne à se tirer d'affaire seul. Elle écrit:

Je penserai à toi, ce soir, et j'aurai du chagrin, je le sens. Mais tu es grand maintenant, tu as moins besoin de moi que tous ces gens qui m'appellent. C'est à eux qu'il faut penser, Jeffie, à ces petits garçons comme toi qui ne mangent jamais à leur faim, qui se couchent l'estomac vide.<sup>12</sup>

La mère de Jeff signe "M" ce qui pourrait signifier maman comme Melody. Or, tout au long du roman, le prénom Melody est utilisé pour désigner

---

<sup>12</sup> C. Voigt. *Le héron bleu*, Paris, Flammarion, 1989, 407 p., p. 12.

le personnage. Pourtant, Jeff désire ardemment l'appeler "maman". Lorsqu'il la revoit enfin, après de longues années d'absence, ce désir impérieux l'étouffe. "Sous les côtes de Jeff, les battements sourds martelaient avec fièvre *Maman, Maman, Maman*, mais ses cordes vocales restaient muettes."<sup>13</sup> A son fils préadolescent, Melody expliquera clairement qu'elle souhaite être appelée Melody en ajoutant: "[J]e suis ta mère, mais je voudrais surtout être ton amie"<sup>14</sup>. Quant au père de Jeff, le gouffre est si profond entre son fils et lui que Jeff n'a pas de nom pour désigner son père. Lorsque le rapprochement entre père et fils s'amorcera, Jeff le fera d'ailleurs remarquer au Professeur qui admettra que l'appellation "Papa" ou "P'pa" lui colle bien mal. Pour résoudre l'impasse et faciliter la communication, Jeff décidera d'appeler son père: Professeur.

Jeff réagit sagement au départ de sa mère. Il sait que le Professeur a horreur des larmes alors il tient la digue fermée. Et il obéit aux consignes de sa mère en "faisant moins de bruit qu'une souris pour ne pas déplaire à son père"<sup>15</sup>. Le lecteur découvre rapidement que les parents de Jeff n'ont jamais eu beaucoup de temps à lui consacrer. Le narrateur mentionne que dans le passé Melody prenait parfois Jeff avant la fermeture de la crèche pour l'emmener au zoo ou en promenade mais l'emphase est mise sur les durs enseignements de Melody, bien décidée à convaincre son fils qu'il vit sur une planète dangereusement malade. La nuit, Jeff se réveille terrifié en songeant à cette planète menacée de mort. A sa première visite chez sa mère, il découvre qu'elle milite encore pour sauver un monde infernal de la déchéance totale. Il s'applique alors, par amour, pour lui plaire, à "prendre

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

conscience en adulte des problèmes de la société— pollution, sexisme, racisme<sup>16</sup>.

Enfant-adulte à sept ans et demi, Jeff prépare les repas pour son père et lui, tout heureux d'avoir à s'occuper car dès qu'il se met à réfléchir, l'angoisse l'envahit. Jeff se charge aussi du ménage et des courses mais c'est un étudiant au pair qui porte le linge à la laverie simplement parce que Jeff est trop petit pour atteindre les commandes. Les réactions et le comportement de Jeff sont bien peu enfantins. D'ailleurs, lorsque son père l'emmène au parc d'attractions à la fin des vacances scolaires, Jeff se contente d'un tour de montagnes russes et une sortie en fusée, constatant que ce divertissement "n'était pas si drôle finalement"<sup>17</sup>.

Alors que Jeff accomplit des tâches normalement assumées par des adultes, Melody n'a guère plus de responsabilités qu'un enfant. Elle vit à Charleston, en Caroline du Sud— Jeff et le Professeur habitent à Baltimore, dans le Maryland— chez sa propre grand-mère qui la loge et la nourrit en plus de lui fournir de l'argent de poche. Le contraste entre Jeff et Melody et la structuration du système de personnages en deux pôles— l'enfant-adulte et l'adulte-enfant —apparaît clairement dans la description de la visite au parc d'attractions. Alors même que Jeff semble si peu doué pour s'amuser, il se souvient du plaisir de Melody lorsqu'elle l'accompagnait jadis au même parc. "Elle riait fort, poussait de petits cris, se serrait contre lui lorsque le chariot se hissait en grinçant vers la crête, et l'étreignait plus fort encore lorsque s'amorçait la descente."<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Melody a quinze ans de moins que le Professeur et sa nature profondément enfantine est accentuée par son corps romanesque. Melody est jolie, lumineuse même. Son parfum est "fleuri", ses vêtements légers; elle a une démarche souple, un sourire joyeux. Ses cheveux sont souvent tressés à la manière d'une fillette et elle a des moues gamines. Dans sa relation avec Gambo, sa grand-mère, Melody fait figure d'enfant terrible. Elle tentera d'ailleurs de faire de Jeff son complice pour dissimuler à la vieille dame ses véritables fréquentations et occupations.

Livré à lui-même, condamné à passer inaperçu de peur d'être rejeté par un père absorbé dans son travail et bien peu conscient des besoins d'un enfant, Jeff réussit si bien à être autonome que le meilleur ami du Professeur, Frère Thomas, apprend tardivement que l'universitaire a un fils. De même, lorsque Melody présente Jeff à ses amies, l'une d'elles, étonnée, s'exclame: "Nom d'une pipe. Tu nous avais caché ça."<sup>19</sup> Jeff sent d'instinct qu'il doit taire sa véritable nature, sa nature enfantine, pour survivre. Il doit ravalier les larmes, subvenir à ses besoins et à ceux de son père, ne jamais se mettre dans le pétrin, ne jamais rien espérer.

C'est un enfant écrasé par la vie, éteint, qui débarque à l'aéroport de Charleston pour revoir sa mère après des années d'absence. Mais il suffit de quelques minutes auprès de Melody pour que Jeff se sente revivre.

C'était bon comme le premier soleil du printemps [...] Jeff en avait une boule dans la gorge — c'était si bon, presque insoutenable. Il sentait la joie rayonner en lui, couler sa chaleur à travers tout son être.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 55.

Dès cette première visite, le comportement de Melody révèle une femme-enfant égoïste et manipulatrice. Trop heureuse de se découvrir l'objet d'adoration de son fils, elle attise son amour sans rien donner en retour. Au contraire, elle lui fauche son argent en se faisant inviter au restaurant et empoche la valeur du billet de retour en avion en contraignant son fils à passer seize heures dans un car sans rien à boire ou à manger. Malgré ces faits accablants, Jeff voue à sa mère un amour immense et se croit aimé en retour.

A Charleston, il était Jeffie, ou Jefferson, le fils de Melody, le dernier d'une longue lignée de Boudrault. A Baltimore, il était Jeff Greene, un garçon réservé, autonome, pas encombrant pour deux sous, qui se contentait d'occuper sa petite place dans le monde. Mais il savait à présent ce que c'était que d'être aimé, et que d'être heureux aussi.<sup>21</sup>

Comme l'a rappelé Melody à Jeff avant de le quitter, le Professeur n'a jamais réussi à briller dans son rôle de père. "Le métier de père, il n'y connaît rien [...] tu n'as pas grand chose à attendre de lui."<sup>22</sup> A sa façon, et bien que le récit nous le révèle moins égoïste et plus sympathique que Melody, le Professeur aussi adopte un comportement d'adulte-enfant. Blessé par Melody, il s'abîme dans son travail, sans se préoccuper de son fils. L'isolement de Jeff est particulièrement flagrant lorsqu'il souffre d'une double broncho-pneumonie sans que son père s'en aperçoive. Alors même que Jeff est atteint d'une forte fièvre, son père lui fait remarquer qu'il n'y a plus de lait ni de café à la maison. C'est Frère Thomas, l'adulte marginal par excellence, un moine ami professeur de théologie, qui fera remarquer au Professeur que son fils doit absolument, et d'urgence, voir un médecin.

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 27.

Jeff et le Professeur développeront une relation de réciprocité, d'égalité. Ils se protégeront mutuellement comme deux amis plutôt qu'à la manière d'un père et d'un fils. Quant à Melody, Jeff finit par comprendre qu'elle sera toujours un adulte-enfant. A la fin du roman, Jeff perçoit plus clairement cette caractéristique de sa mère: "Elle ne semblait même pas avoir vieilli; elle n'avait jamais paru vieillir, elle ne vieillirait sans doute jamais, à sa façon"<sup>23</sup>, remarque-t-il.

### 1.3 L'enfant héron

Contrairement à Melody, personnage éclatant, Jeff Greene a plutôt l'allure d'un antihéros. Il a tout juste assez de force pour survivre et semble plutôt mal équipé pour affronter la vie. En ce sens, Jeff ressemble déjà au héron bleu, cet oiseau étrange à l'apparence un peu ingrate. Jeff est peu décrit dans *Le héron bleu* mais tous les commentaires sur les hérons bleus — ceux de l'île près de Charleston ou ceux des marais de Crisfield où Jeff et son père éliront finalement domicile— apparaissent comme d'excellents révélateurs des caractéristiques profondes du héros.

La première fois qu'il épie cet oiseau solitaire, Jeff remarque son corps disgracieux mais aussi la marginalité du grand échassier, condamné à un statut de paria.

Ses pattes semblaient de verre filé sous son corps sans grâce. Son plumage terne avait triste mine, hirsute, mal lissé. Il se tenait parfaitement immobile. Un bec effilé, pointé vers l'eau sombre, prolongeait sa tête plate, sans beauté ni noblesse. L'oiseau occupait sans éclat son humble coin de paysage, plongé dans sa solitude sur échasses, hors du temps.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 351.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 101.

Jeff aperçoit le héron alors qu'il quitte Charleston, emportant le souvenir lumineux d'une mère séduisante, pour retourner chez son père dans leur triste appartement de Baltimore. Le héron apparaît comme un double du héros, un personnage terne, voire même taré.

L'été suivant, Melody blessera cruellement Jeff en lui confiant qu'elle désirait une fille et non un garçon: "Si tu avais été une fille, je t'aurais emmené avec moi, le jour où je l'ai plaqué"<sup>25</sup>. Jeff était déjà coupable de ressembler à son père, le voilà affligé d'une tare irrémédiable. Cet été-là, Jeff observe plus longuement les hérons bleus, ces oiseaux presque infirmes en apparence qui avancent comme à reculons car la pliure de leurs pattes, au niveau du genou, s'opère vers l'arrière. Le héros est fasciné par ces oiseaux gauches et solitaires, si peu doués pour se déplacer sur terre et pourtant si majestueux lorsqu'ils déploient leurs ailes en plein ciel. Comme Jeff, le héron est plus à l'aise dans des espaces autres, ciel ou mer.

Les paroles de Melody mais aussi sa douloureuse absence tout au long de l'été précipitent Jeff dans un abîme. Déjà, l'été précédent, il s'était souvent retrouvé seul, condamné à tuer le temps. C'est en vagabondant qu'il avait découvert une île loin de tout et d'accès difficile. Attiré, Jeff avait souhaité posséder un bateau pour explorer cette île de grande taille, d'"un autre monde".<sup>26</sup> Au cours du deuxième été à Charleston, Jeff reprend la longue route jusqu'à l'île. Il a perdu goût à la vie; se sent affreusement triste et malheureux. Il n'y a plus que l'île qui compte à ses yeux. Au prix de grands efforts, il finit par trouver une barque, apprend à la manoeuvrer et un matin, il met enfin cap sur l'île.

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 192.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 98.

Avant de quitter Charleston le coeur en charpie, Jeff retourne une dernière fois sur son île refuge. C'est sur cette terre isolée qu'il émerge temporairement de sa grisaille pour connaître l'étrange ivresse d'être seul dans cette "immensité déserte", ce lieu protégé "entièrement livré aux oiseaux"<sup>27</sup>. De l'extérieur, l'île apparaît comme un espace fermé, une coquille où l'on peut se mettre à l'abri. Mais une fois sur l'île, Jeff découvre un vaste lieu ouvert où il se sent libre. Les distances semblent abolies et rien ne peut l'atteindre. Jeff hésite alors à rejoindre la terre ferme où il se sent si vulnérable entre un père silencieux et une mère dangereuse. Il s'accorde donc une nuit de répit sur l'île, parmi les oiseaux, et c'est un grand héron bleu solitaire qui, le lendemain, saluera son départ d'un cri rauque.

De retour chez son père, Jeff cherche désespérément à recréer l'univers de l'île, à se construire un monde autre, isolé, sécuritaire, où il peut se perdre, tout oublier, vivre hors temps.

Jeff était muré dans son donjon intérieur, une tour aux murailles épaisses qu'il venait de bâtir en lui-même, sans pont-levis ni fenêtre. Au coeur de cette forteresse, il avait enfermé son trésor— ses souvenirs de l'île au héron, le sable, le ciel changeant, la lumière, la nuit profonde. Lui seul savait comment se glisser dans la salle interdite et s'y cadénasser loin du monde.<sup>28</sup>

Jeff vit comme s'il était une île. Il se coupe de tout, boudant même la musique, sa seule amie. Bientôt, la forteresse ne suffit plus. Jeff est angoissé à l'idée d'un assaut et craint de ne pas toujours réussir à défendre l'enceinte mais il trouve une autre échappatoire: les montagnes russes. Le vertige que lui procurent les descentes en piqué devient une véritable drogue et bientôt Jeff déserte l'école pour passer ses journées au parc d'attraction.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 203.

Plus tard, lorsque le héros aura enfin un peu d'aide pour panser ses blessures et réapprendre à vivre, il lui arrivera encore, parfois, lorsque son équilibre sera trop fragile, de s'évader en pensée vers cette île refuge. Le héron bleu solitaire deviendra l'oiseau fétiche de Jeff, "un signe des dieux"<sup>29</sup>. A la recherche d'un refuge où amorcer leur nouvelle existence, l'adolescent et son père choisissent une vieille cabane près d'un marais dans un bled perdu peuplé de hérons. En posant les pieds dans cet étrange coin de pays, Jeff entend le cri rauque d'un héron et y voit un signe des dieux. Etrangement, l'oiseau farouche semble accepter la présence de cet intrus.

Là, il replia ses ailes et dévisagea Jeff avec insistance. Jeff lui rendit son regard, en se gardant bien de bouger. Au bout d'un moment l'oiseau décida que Jeff était inoffensif et il reprit sa pêche à pas lents[...]<sup>30</sup>

En élisant domicile dans cette héronnière, Jeff cherche sans doute à retrouver son île. Le Professeur remarquera d'ailleurs que ce terrain "terriblement isolé [...] est presque comme une île"<sup>31</sup>. Jeff y voit "une terre promise, un havre de paix"<sup>32</sup>. A mesure que Jeff apprendra à mieux connaître les hérons, il découvrira que le Professeur aussi leur ressemble. Ce dernier semble d'ailleurs conscient de cette analogie puisqu'il suggère que la grande nervosité de ces échassiers tient au fait qu'ils ont peur des "élégantes à grand chapeau"<sup>33</sup>. Des Melody...

Même s'il reprend goût à la vie, Jeff reste, profondément, un grand héron solitaire. Les hérons de Crisfield s'habituent à sa présence et l'adolescent devient en quelque sorte l'un des leurs. Le jour où Dicey,

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 233.

accompagnée de Jeff, arrive en voilier pour faire connaissance avec le Professeur, un héron les surveille au bord de l'eau. Jeff s'attend à le voir s'envoler mais "le héron, apparemment, ne leur trouva rien d'inquiétant"<sup>34</sup>. L'oiseau leur tourne le dos sans broncher. Jeff admet alors à Dicey qu'elle lui rappelle les hérons et celle-ci rétorque: "Si je te disais que de mon côté j'avais noté une ressemblance avec toi?"<sup>35</sup> Plus tard, Dicey ajoutera que Gram, sa grand-mère, voit en Jeff un oiseau rare. Chose certaine, Jeff s'identifie au héron bleu et apprend à survivre en l'imitant, évoluant en marge, à l'abri, et ne frayant qu'avec d'autres oiseaux rares, grands hérons comme lui.

#### 1.4 L'enfant survivant

Dans *Les enfants Tillerman*, Cynthia Voigt transforme rapidement les quatre enfants héros en survivants. Sans savoir que leur mère ne reviendra pas, les jeunes Tillerman dépensent leurs derniers sous dans un casse-croûte et lorsqu'ils se découvrent abandonnés, ils n'ont plus suffisamment d'argent pour payer le transport jusqu'à cette tante dont on leur a vaguement parlé. Ils entreprennent donc à pied, sans argent ni vivres, un périple de plusieurs semaines. Dans le premier tome, consacré à leur combat pour survivre, Cynthia Voigt s'attarde à une foule de détails illustrant combien chaque repas, chaque orage, chaque nuit, chaque kilomètre, mobilise toute l'énergie des personnages. L'écrivaine attache une attention particulière à la quête de nourriture, l'organisation des repas, le partage des maigres denrées entre les enfants.

Dans l'univers de Cynthia Voigt, la notion de survie est prise au sens littéral comme au sens figuré. Les premiers signes d'une quête de survie dans

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 345.

*Le héron bleu* s'expriment par l'attention aiguë apportée à la préparation et à l'organisation des repas. Même si Melody part pour toujours, elle s'inquiète, dans sa note laissée à Jeff, de ce que mangera son fils le soir même. "Tu trouveras au frigo de quoi te faire des hot dogs. Si tu ne sais pas comment on fait, demande un peu d'argent au Professeur à son retour et va t'acheter quelque chose."<sup>36</sup> Voigt raconte longuement la préparation de ce premier repas. Chaque geste prend une importance démesurée et semble le fruit d'un effort important.

Jeff commença par mettre le couvert. Puis il prit deux tomates, les lava, les débita dans un saladier, y ajouta un peu de laitue. Il coupa le pain en tranches qu'il empila près du minigril. Il ouvrit le réfrigérateur, en sortit les saucisses, le ketchup [...]<sup>37</sup>

La préparation de simples hot dogs prend la forme d'un rituel et chacun des gestes devient presque héroïque, illustrant ainsi combien subsister, survivre, est difficile.

Avant le départ de Melody, Jeff était un simple écolier qui "fournissait un travail honnête mais ne posait jamais de questions et s'appliquait plutôt à passer inaperçu"<sup>38</sup>. Par la suite, il tente plus que jamais de s'effacer. La note de Melody a l'effet d'une bombe. Jeff vivait déjà dans un monde hostile avec bien peu à se mettre sous la dent pour s'épanouir véritablement. Après le départ de Melody, il avancera dans la vie comme dans un champ miné, craignant qu'une nouvelle catastrophe se produise à tout moment.

Melody est tout simplement retournée à une vie d'enfant, aux crochets de sa grand-mère, mais Jeff ne le sait pas. Il sait seulement que sa mère l'a quitté pour sauver la planète. Or, cette explication de Melody contribue à la

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

peinture d'un monde dangereux, agressant, autour de Jeff. Melody explique à Jeff que leur planète est en danger. La Terre est une bombe à retardement qui pourrait éclater à tout moment. En attendant, tout ce qui bouge, pousse ou respire est menacé:

Les usines déversaient leurs déchets dans les fleuves, l'eau devenait si sale que les poissons mouraient, et les animaux qui mangeaient les poissons mouraient aussi. Et l'air aussi était sale, tout pollué de fumées qui vous encrassaient les poumons. Sans parler des hommes politiques qui ne rêvaient que guerres et massacres avec leurs bombes et leurs armes chimiques.<sup>39</sup>

Ces scénarios apocalyptiques sont les souvenirs les plus tenaces que lègue Melody à son fils avant de partir. Au cours de leurs retrouvailles, au premier été, elle annoncera tranquillement à Jeff: "je ne vois vraiment pas, à long terme, ce qui pourrait nous sauver"<sup>40</sup>.

Préparer des hot dogs tient de l'épopée après le départ de Melody parce que Jeff vit désormais en état de guerre, profondément blessé. Survivre, échapper à la mort, devient alors son seul but. Jeff sait qu'un nouveau drame l'achèverait. Il décide donc de tout faire pour ne pas déranger son père, pour ne pas lui déplaire, pour le retenir auprès de lui. Il vit misérablement, aux prises avec des peurs et des cauchemars terribles, prisonnier d'une routine abrutissante, sans moments de plaisir, attentif à ne jamais se plaindre.

Jeff ne trouvait pas la routine si pesante; elle lui pesait bien moins que l'idée de voir son père disparaître à son tour. Jeff était prêt à tout pour éviter ce désastre, prêt à tout pour faire en sorte que jamais rien ne déplaise à son père.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 32.

Le motif de la guerre revient souvent dans le roman. Lorsque Melody pince pour la première fois les cordes d'une guitare devant Jeff, à Charleston, c'est pour lui chanter la complainte des jeunes gens "devenus soldats et tous morts à la guerre"<sup>42</sup>. Guerre et mort sont étroitement liés. L'autre chanson fétiche de Melody parle d'un "taurillon conduit à l'abattoir, incapable d'échapper à son sort."<sup>43</sup> Les deux balades insistent sur l'absence d'espoir, le dénouement désastreux inévitable.

La quête de survie de Jeff est, nous l'avons dit, à la fois réelle— quotidienne, physique, matérielle — et plus symbolique. Jeff doit survivre dans le sens de réussir à se lever tous les matins, s'alimenter, tuer le temps et dormir mais il doit aussi survivre moralement, éviter la folie, le suicide. Dans la première moitié du roman la survie de Jeff est surtout physique et matérielle. Mais à son retour chez son père, après le deuxième été à Charleston, Jeff a trop mal à l'âme pour se soucier de son corps. L'indifférence de Melody à son égard au cours de ces vacances l'a brisé. "Parce qu'à l'évidence elle ne tenait pas spécialement à se trouver où il était. Et Jeff se voyait mal survivre à ce constat."<sup>44</sup>

L'exploration de l'île apparaît comme un point tournant. Insécure et angoissé, Jeff progresse très lentement dans la forêt dense de l'île. Au moment où il commence à se sentir plus confiant et s'abandonne enfin un peu, Jeff aperçoit un alligator tout près et s'enfuit en courant. Le héros ne serait sans doute jamais retourné à l'île s'il n'avait découvert, à son retour, que les blessures à l'âme sont les plus terribles et les paroles de Melody plus redoutables qu'une mâchoire d'alligator. Jeff souffrait déjà des absences

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 89-90.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 174.

prolongées de sa mère et il se sentait terriblement fragile mais il s'efforçait de tenir bon jusqu'à la date de son retour à Baltimore. "Plus que quinze jours. Encore quinze jours. Il survivrait."<sup>45</sup> Après avoir échappé à l'alligator, Jeff vit un premier affrontement avec sa mère. Elle a été absente plusieurs semaines et revient pour lui annoncer qu'elle repart, qu'elle est désolée, qu'elle n'y peut rien. Jeff a toujours reçu ou paré les coups mais, cette fois, il contre-attaque en osant dire à Melody ses quatre vérités.

Si vraiment tu tenais à me voir, tu te débrouillerais pour rester ici, au moins un peu, tu t'en irais pas dès demain et en faisant croire des choses à Gambo par-dessus le marché! Oh, pour le baratin, tu es très forte!<sup>46</sup>

Habitué à survivre, à avancer timidement dans la vie en se camouflant le mieux possible pour ne pas attirer l'attention, pour ne pas s'attirer d'ennuis, Jeff découvre combien il est dangereux d'attaquer. La réplique de Melody est cinglante: elle dit à Jeff sa déception de l'avoir mis au monde alors même qu'elle désirait une fille. Après ce coup terrible, Jeff ose retourner à l'île malgré les alligators.

Et qu'importait après tout si un alligator lui refermait la mâchoire dessus? Au moins, ça ferait si mal qu'il ne pensait même plus à Melody. Parce que c'était trop bête, à la fin, d'être si fragile, si facile à mettre en pièces.<sup>47</sup>

Jeff apprend à combattre, à rendre les coups, à se défendre pour ne pas mourir, mais il reste un survivant. La révolte de Jeff lui permet d'échapper au charme ensorcelant de Melody et l'incite à retourner à l'île qu'il réussit enfin à traverser pour découvrir, derrière un cordon de dunes, une plage

---

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 86.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 190.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 194.

immense peuplée d'oiseaux. Cette étendue de sable fin s'étirant à perte de vue et donnant sur l'océan sans horizon le grise. La plage est une oasis où il connaît enfin quelques moments de paix. Jeff constate que "[d]ans l'univers qui s'offrait à lui, il était le seul être humain"<sup>48</sup> et c'est ce qui le reconforte car il sait désormais que les humains sont les plus dangereux agresseurs.

De retour à Baltimore, Jeff parvient difficilement à survivre. L'adolescent s'invente une forteresse intérieure et s'y réfugie.

Sans ce refuge, il était perdu. S'il en sortait, il redoutait ce qu'il était capable de faire ou de dire. Sans doute allait-il s'effriter, se désagréger, tourner à rien, tel un morceau de musique démantelé en portées sans lien, puis en notes, en sons disloqués, en éclats de sons qui finiraient par être absorbés par le vide?<sup>49</sup>

Bientôt, ces murs ne suffisent plus. Pour alléger sa souffrance, pour éviter "que sa tête éclate, comme un gros potiron pourri qu'elle était peut-être déjà"<sup>50</sup>, Jeff s'étourdit alors dans les manèges du parc d'attractions. Le salut de Jeff tient, comme nous le verrons, au secours apporté par des êtres marginaux tels que le Professeur, Frère Thomas et Dicey. Mais Jeff n'arrivera pas à transcender sa quête de survie; il ne pourra guère se préoccuper d'absolu, de dépassement. Le héros se contente d'avancer dans la vie en se protégeant et, lorsque cela devient nécessaire, en rendant les coups. Il apprend à vivre en état d'alerte car le combat est sans fin. "S'endurcir, et ne pas se croire au creux d'un cocon. Ne pas se croire à l'abri de tout, hors d'atteinte. C'était cette confiance-là qui vous rendait fragile, et facile à blesser."<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 274.

En faisant le bilan de sa vie, Jeff est bien forcé d'admettre qu'il n'a guère eu de poids.

Quatorze ans d'une vie d'ombre, ou bien de somnambule, à l'exception de deux occasions peut-être: son premier été avec Melody, et les quelques heures sur la plage de l'île, là-bas. Alors seulement il avait eu l'impression de vivre...<sup>52</sup>

L'adolescent a cette réflexion alors qu'il vient de subir d'injustes sarcasmes du professeur Chapelle pour avoir remis un excellent essai sur un personnage réel en situation de conflit mais en oubliant qu'il devait s'agir d'un personnage connu. A cette occasion, Jeff refuse de jouer les victimes et lorsque l'enseignant lui propose de faire un devoir supplémentaire pour compenser, Jeff décline l'offre poliment. La scène n'est pas sans rappeler le jeu entre Frère Léon et Jerry Renault dans *La guerre des chocolats* de Robert Cormier. Jeff décide de tenir bon même si cela dérange un peu l'univers. Il est alors assez résistant pour faire face sans éclater en mille miettes.

Jeff devra attaquer Melody à nouveau lorsqu'elle ressurgira pour entamer des procédures de divorce mais il ne tente plus seulement de se défendre: il agit surtout pour protéger son père qui semble plus fragile que lui-même. A peine rétabli, Jeff reprend donc son rôle d'enfant-adulte non seulement auprès du professeur mais aussi de Melody. La mère de Jeff réapparaît alors que l'adolescent vient d'hériter quelques milliers de dollars de son arrière-grand-mère. Melody veut partir en voyage mais il lui manque des fonds et elle quête de l'argent à son fils. C'est en Amérique du Sud, plus précisément en Colombie, qu'elle veut désormais sauver le monde. "Jamais je

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 257.

ne pourrai être heureuse, sachant ce qui se passe la-bas, si je n'essaie pas de faire quelque chose pour ces gens-là<sup>53</sup>, confie Melody à Jeff.

Les réflexions de Jeff, en entendant ces paroles de Melody, constituent un passage clé du roman. Jeff a compris que sa mère croit au moins un peu à ses vaines missions. Elle ne fait pas seulement raconter des histoires à son entourage; elle s'en raconte à elle-même. Et elle y croit. Comme les enfants. Mais ce que retient surtout l'adolescent du discours de sa mère, c'est la notion de bonheur. Au terme de sa quête, à la toute fin du récit, Jeff demeure un survivant pour qui le bonheur est un luxe. Ce qui compte dans la vie, c'est tenir bon.

Heureuse, pas heureuse. Jeff commençait à se dire que là n'était pas la question. Les Tillerman n'avaient pas de ces états d'âme, sans doute. Ils ne cherchaient pas à savoir s'ils étaient heureux ou non, ils s'inquiétaient seulement de vivre; de se tenir les coudes et de pousser bien droit.<sup>54</sup>

### 1.5 Le système de personnages

Jeff Greene participe à un système de personnages où les adultes sont représentés de façon négative. Assailli de toutes parts, le héros ne peut trouver de réconfort qu'auprès d'autres enfants ou adolescents de son âge évoluant comme lui à l'écart de la société ou encore auprès d'adultes marginaux fuyant eux aussi une société où ils se sentent agressés. Les enfants Tillerman, le Professeur et Frère Thomas se rangent avec Jeff du côté des marginaux alors que Melody, Max et le professeur Chapelle, par exemple, représentent cette société dangereuse à laquelle les personnages positifs veulent échapper.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>54</sup> *Ibid.*

Le nom que Jeff choisit pour son père, "le Professeur", réduit ce personnage à son identité professionnelle. Le père de Jeff, véritable bourreau de travail, s'enferme dans son bureau comme Jeff dans sa forteresse. Le lecteur découvre avec Jeff que le Professeur est un être torturé, blessé à jamais par Melody. Jeff réussira à échapper à l'emprise de cette femme-enfant mais le Professeur, malgré sa lucidité, ne parviendra pas à rendre les coups et se libérer. Le Professeur et Jeff s'entraideront et décideront de choisir ensemble un lieu à l'écart pour vivre.

Le Professeur n'a ni le rôle ni le statut d'un père dans *Le héron bleu* et la relation qu'il construit avec Jeff en est une d'échange, de réciprocité. Ils se protègent l'un l'autre, conscients de leur extrême vulnérabilité. Si le Professeur réussit à trouver un chemin jusqu'à Jeff et à l'aider et si, malgré ses torts immenses dans la première moitié du roman alors qu'il abandonne Jeff à lui-même, le Professeur appartient résolument au bon côté des choses, c'est parce que le récit lui confère un statut de marginal bien plus qu'un statut de père.

James Tillerman, le frère de Dicey, confiera à Jeff: "[J]e me demande pourquoi les gens ont des enfants, si c'est pour les laisser tomber."<sup>55</sup> Dans l'univers de Cynthia Voigt la plupart des parents sont déserteurs ou bourreaux<sup>56</sup>. Les autres sont des marginaux, blessés par la vie, qui renoncent à leur rôle de parents. Ainsi, la mère de Dicey, qui est aimante et généreuse, n'abandonne pas vraiment ses enfants. Lorsqu'elle les laisse dans un état d'innocence, c'est pour aller mourir dans un asile, à l'écart d'une société où

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>56</sup> Ainsi, le père de Dicey (*Les enfants Tillerman*) a abandonné ses enfants alors que le père de Samuel (*Samuel Tillerman*) est présenté comme un tyran.

vivre est devenu insoutenable. Dicey découvrira le sort de sa mère dans *La chanson de Dicey*.

La marginalité du Professeur ne tient pas seulement au fait qu'il vit isolé parmi ses livres. A l'intérieur même du cercle universitaire, le Professeur est un oiseau rare qui a consacré quinze années de sa vie à la rédaction d'un seul essai, fort applaudi par ailleurs. Le Professeur apparaît comme un être excentrique, profondément déséquilibré puisqu'il ne fait que travailler et vit coupé du reste du monde, comme un étranger. C'est un faux adulte, un faux parent aussi; un être à part, pur, incorruptible et profondément authentique. Moine à sa façon, il travaille comme s'il accomplissait un "sacerdoce"<sup>57</sup> et se distingue ainsi clairement d'autres adultes présentés sous un jour nettement moins favorable.

La relation entre Jeff et le Professeur n'est pas très différente de celle qui unit le Professeur et frère Thomas. Elle est tissée d'amitié, de complicité et de respect. Comme le Professeur, Jeff est solitaire et autonome; il s'occupe de lui-même et garde jalousement ses jardins secrets. Le Professeur aidera Jeff à sortir de sa douceuse léthargie et à refaire surface après les blessures infligées par Melody mais ce geste tient surtout de l'amitié. Lorsque le bateau de Jeff menace de couler, le Professeur s'empare du gouvernail et de même, lorsque le Professeur semble prêt à sombrer — lors du retour de Melody à l'occasion du divorce, par exemple— Jeff prend l'affaire en main.

L'attachement profond du Professeur pour Jeff nourrit l'adolescent et le réconforte. Grâce au Professeur, à Frère Thomas, Dicey et les autres enfants Tillerman, Jeff ne dérive plus; il se sent exister dans le regard des autres. Et parmi ces autres, le Professeur occupe une place à part. Jeff est un héron

---

<sup>57</sup> C. Voigt. *Le héron bleu*, Paris, Flammarion, 1989, 407 p., p. 261.

solitaire; le Professeur aussi. Et ils le demeureront. Jeff sait, toutefois, que même les hérons les plus solitaires construisent leur nid dans une héronnière et c'est avec le Professeur que Jeff construira son nid, dans une petite maison perdue parmi les hérons.

Lorsque Jeff et le Professeur apprendront à communiquer, ce dernier exprimera son affection à Jeff: "Du jour où tu as été là, plus rien n'a été pareil, tu as été ce qui comptait vraiment, peut-être la seule chose qui comptait."<sup>58</sup> Ces paroles du Professeur aideront Jeff à refaire surface. L'adolescent comprend que son père n'est pas très doué pour communiquer — sans doute est-il peu doué pour vivre aussi— mais il l'aime, il est sincère et il se donne du mal.

Parce qu'il se souciait de Jeff, que Jeff pesait de tout son poids dans sa vie, et c'était pour Jeff mieux qu'une découverte, une certitude, quelque chose qu'il sentait de l'intérieur et sur quoi il pourrait compter. Tout son être commençait à se détendre.<sup>59</sup>

Frère Thomas, l'ami du professeur, deviendra non seulement l'ami de Jeff mais aussi son ange gardien. C'est avec l'aide de Frère Thomas que le Professeur et Jeff trouveront un lieu de rencontre et construiront une relation saine et salutaire. Or, Frère Thomas apparaît d'emblée comme un marginal, un prêtre catholique, professeur de théologie, passionné de grec et de musique. De même, les amis de Jeff sont aussi des marginaux. Dicey est un enfant-adulte dont l'identité sexuelle est peu affirmée parce que l'adolescente n'a pas vraiment envie de quitter l'enfance. Elle a appris que les adultes sont peu recommandables et redoute de se joindre à eux.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 216.

Jeff comprendra que Dicey est vraiment un être à part lorsqu'une compagne de classe, Mina, lui racontera la traversée héroïque de Dicey. En songeant à ce que la fillette avait dû affronter, Jeff est renversé. "Autant se jeter du haut d'une falaise. Sans même savoir s'il y a de l'eau en bas. Et qui plus est, avec charge d'âme. C'est avec les trois petits pendus à ses basques que Dicey avait pris la route."<sup>60</sup> Jeff retient la leçon de courage de son amie Dicey et son immense volonté de survivre dans l'adversité. Il en déduit aussi qu'on ne peut compter sur les adultes. Tout au long de son étrange trajet, Dicey a dû se cacher des adultes. Non seulement ne pouvait-elle trouver de soutien auprès d'eux mais elle devait s'en méfier. Jeff est d'abord incrédule: "Mais il y avait peut-être quand même des gens qui vous seraient venus en aide? Ne serait-ce que la police, je ne sais pas, moi, les services sociaux. Tu n'as pas cherché d'aide de ce côté-là?"<sup>61</sup> Dicey pourrait donner une foule d'exemples d'adultes retors, cupides, cruels même, rencontrés au cours de leur odyssée<sup>62</sup>. Elle se contente de rappeler le comportement de cousine Eunice qui voulait séparer les enfants Tillerman alors même qu'ils puisent leur force dans la cohésion.

Max, le nouveau conjoint de Melody, est un personnage grotesque qui ne se donne même pas la peine de déguiser son hostilité face à Jeff. Il se moque du fils de Melody et le méprise ouvertement. Pendant une courte absence de Melody, il s'amusera aussi à déprécier sa compagne tout en assenant un coup bas à Jeff.

Moi, je vais te dire: je me demande pourquoi y en a qui continuent à vouloir des gosses, dans le monde où on vit. Remarque, dans son

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>62</sup> Voir C. Voigt. *Les enfants Tillerman*, Paris, Flammarion, 1987, 379 p.

cas, je pense pas que ce soit voulu, elle a dû se marier parce qu'elle attendait un mouflet, pas l'inverse.<sup>63</sup>

Jeff doit composer avec d'autres adultes insensibles ou franchement immatures. Alors même qu'il touche le fond du baril, il doit encaisser le discours du directeur de son collège qui, sans jamais le regarder franchement, se met "à évoquer les difficultés innombrables auxquelles se heurtait un élève dont les moyens étaient au-dessous du standard élevé exigé dans son établissement"<sup>64</sup>. Quelques mois plus tard, Jeff sera pourtant au tableau d'honneur dans une autre école. Comme Jeff, Dicey aura un démêlé avec le professeur Chapelle dans ce nouvel établissement. L'épisode constitue un excellent exemple de renversement de l'ordre: les adultes ont tort et les enfants raison. Les enfants sont plus authentiques et intègres aussi. Contrairement à Jeff, Dicey ne se contente pas de tenir tête à Chapelle: elle le remet à sa place. Au dire des témoins, Dicey a même "forcé Chapelle à rentrer sous terre".<sup>65</sup>

Dans *Le héron bleu*, les personnages se répartissent en deux clans: les enfants et les marginaux d'une part et les adultes de l'autre. Les enfants et les marginaux appartiennent au bon côté des choses alors que les adultes apparaissent sous un mauvais jour. Cette structuration du système de personnages en pôles d'opposition positif et négatif se reflète aussi dans une série paradigmatique qui vient renforcer l'opposition fondamentale. Ainsi, les personnages positifs, enfants et marginaux, sont mélomanes ou musiciens alors que les personnages négatifs ne connaissent rien- ou presque- à la musique. De même, les personnages connotés positivement élisent domicile

---

<sup>63</sup> C. Voigt. *Le héron bleu*, Paris, Flammarion, 1989, 407 p., p. 149.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 298.

dans des lieux reculés, n'apprécient guère la terre ferme, et privilégient le bateau comme moyen de transport.

Melody initiera Jeff à la musique en grattant une guitare. Jeff confondra son amour de la musique et son amour pour Melody jusqu'à ce qu'il découvre que cette femme au prénom musical n'est pas celle qu'il rêvait. Le Professeur et Frère Thomas amèneront Jeff à entrevoir ce que la musique peut véritablement lui apporter. Le Professeur offrira une guitare d'excellente qualité à Jeff et Frère Thomas lui prêtera sa chaîne stéréo. Ensemble, ils inviteront Jeff au concert et c'est là que Jeff comprendra que les airs "hésitants et fluets" de Melody n'ont rien à voir avec la grande musique qui elle, entraîne un certain dépassement.

[L]orsque les premières notes fusèrent et commencèrent à emplir la salle, se mariant, se nouant, tissant des entrelacs au-dessus de l'auditoire, Jeff en oublia presque de respirer. Les sons lui rappelaient ceux de la guitare [...] Mais les timbres évoquaient plutôt ceux de cloches d'église, des cloches d'angélus dans le soir.<sup>66</sup>

Tous les Tillerman chantent juste, comme Frère Thomas d'ailleurs, mais c'est Maybeth, la soeur de Dicey, enfant blonde et bouclée, lumineuse et fragile, fidèle représentante de l'enfant authentique tel que défini traditionnellement, qui chante le mieux. C'est une fillette excessivement timide dont les yeux ont "la pureté d'une source montagne"<sup>67</sup>. "Son teint clair, lumineux, évoquait la porcelaine fine"<sup>68</sup>. A la manière d'autres enfants authentiques, comme Beth, la soeur de Jo dans *Les quatre filles du docteur March*, Maybeth vit recluse dans son jardin secret.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>68</sup> *Ibid.*

La musique est source de vie et lorsque Jeff se sent perdu, lorsqu'il menace de rendre les armes, il abandonne sa guitare. Le fait de recommencer à jouer suggère qu'il guérira. Jeff devine que la musique a quelque chose d'absolu, d'infini, de grandiose. Il remarque aussi que sa guitare peut faire tout ce qu'il lui demande et plus encore. Mais Jeff n'a pas appris à dépasser certaines limites et à la fin du récit on ne sait trop jusqu'où le mènera son apprentissage musical, comme son cheminement personnel d'ailleurs.

La musique et l'île servent de refuge à Jeff et lui laissent entrevoir un espace autre, transcendant. Dans l'univers de Cynthia Voigt, les bateaux, un peu comme les instruments de musique, permettent aux gens d'accéder à des mondes meilleurs. Les bateaux mènent aux îles et les personnages connotés positivement privilégient ce moyen de transport qui tout à la fois les relie à la terre ferme et leur permet de s'en isoler. Dicey et Jeff possèdent un bateau et ils y tiennent comme à la prunelle de leurs yeux. La grand-mère de Dicey, cette vieille dame qui sert de port d'attache aux enfants Tillerman n'a pas de voiture, seulement un bateau. Quant à Jeff, il partagera sa barque avec les enfants Tillerman mais il prendra aussi plaisir à pêcher ou naviguer avec son père et Frère Thomas. Jamais avec Melody. Il aime aussi se promener seul et en silence sur l'eau, "pour la contemplation"<sup>69</sup>.

### 1.6 Spiritualité et survie

Survie et spiritualité sont étroitement liées dans *Le héron bleu* mais, comme nous l'avons remarqué, la quête du héros tient plus à la subsistance qu'au dépassement. Les notions de foi, de spiritualité, de transcendance et de dépassement sont toutefois omniprésentes dans l'oeuvre de Cynthia Voigt.

---

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 315.

Jeff entrevoit ces univers, il en hume les parfums parfois, mais il n'y accède pas véritablement. L'eau, l'île, la musique et la présence du Frère Thomas permettent à Jeff de deviner qu'il existe autre chose, que son état de survivant n'est pas le seul possible, que derrière les murs de sa forteresse, comme derrière les dunes de l'île, il existe un vaste monde, encore inexploré.

Le personnage défendant le plus clairement des valeurs spirituelles est sans conteste le Frère Thomas. C'est "un universitaire, mais aussi un religieux; un moine [...] D'une congrégation catholique. Il donne des cours sur la Bible, à l'université."<sup>70</sup> Le Frère Thomas est un être béni dans l'univers de Jeff, un sauveteur. Il est le premier à tendre la main à Jeff, à l'observer, à l'écouter. C'est lui qui aidera le Professeur à prendre conscience des besoins de son fils et encouragera Jeff et le Professeur à quitter leur île respective pour communiquer.

Le Frère Thomas aime l'eau, la musique, les bateaux, la solitude aussi, mais il n'est pas, au début du roman du moins, perdu et déchiré comme Jeff et le Professeur. Dans la structuration du système de personnages en pôles d'opposition, Frère Thomas appartient clairement au bon côté des choses mais c'est un marginal parmi les marginaux. Frère Thomas n'a pas à s'isoler pour survivre et il semble heureux. Parce qu'il a la foi. "Frère Thomas était animé d'une foi profonde, facteur d'équilibre. Il avait beau ne jamais l'évoquer, on la sentait rayonner en lui."<sup>71</sup>

L'équilibre de Frère Thomas est menacé à la fin du récit. Le théologien ne dort plus, ne mange plus, ne s'enthousiasme plus pour rien. Il discute longuement avec le Professeur, des nuits durant, et au petit matin il s'éveille tout aussi malheureux et torturé. Jeff apprend de son père que Frère Thomas

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 240.

subit "ce qu'il y a de plus dur dans la vie: une crise spirituelle profonde"<sup>72</sup>.

D'abord étonné, Jeff finit par comprendre que "justement, quand on avait la foi et qu'on fondait sa vie entière sur cette foi même, quel vide insoutenable si cette certitude chancelait."<sup>73</sup>

Cette remarque de Jeff semble indiquer qu'il n'est pas lui-même animé par cette foi qu'il devine chez Frère Thomas. Quant au professeur, on ne sait trop s'il croit en Dieu mais sa complicité avec le Frère Thomas découle d'une ressemblance profonde entre les deux personnages qui tient de la spiritualité si ce n'est de la foi en Dieu. "Le Professeur vivait pour sa discipline, l'histoire des hommes. L'étudier, l'enseigner, y réfléchir, en discuter, tout le passionnait dans ce domaine. Lui aussi était habité par cette foi."<sup>74</sup> Cette foi particulière semble émaner d'une passion, d'un engagement profond. Le terme "sacerdoce", utilisé pour désigner le travail de rédaction menant à la publication du premier ouvrage du Professeur, en témoigne.

Jeff n'a pas la foi. Il n'a pas non plus de sacerdoce, même au sens large comme le Professeur. Mais des perches lui sont tendues. Tout comme le récit ne commente ni n'explique la foi de Frère Thomas ou encore la crise qu'il traverse, *Le héron bleu* n'aborde pas directement la problématique de la foi ou même des valeurs spirituelles. Il s'agit plutôt d'une préoccupation latente, émergeant lentement. La suite du *Héron bleu*, si elle existait, approfondirait sans doute cette thématique. *Le héron bleu* se contente de multiplier les références à la spiritualité ou à des manifestations diverses d'élévation, de dépassement.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 240.

Pour atteindre son île, Jeff a besoin d'un bateau. Et ce bateau lui est remis par un Noir chantant des *gospels* ou *negro spirituals*, des chants religieux. Ce personnage, comme le Frère Thomas, semble envoyé par les dieux, un peu comme la présence du héron bleu est perçue comme "un signe des dieux"<sup>75</sup>. Lorsque Jeff se dirige vers l'île, il est malheureux et sa vie ne pèse guère. On sait par ailleurs que des alligators rôdent là-bas. Or, Jeff découvrira que ce Noir, cet inconnu chantant des *gospels*, veillait sur lui. "Ce gars-là, si je n'étais pas réapparu, il serait allé là-bas, chercher mes os ou quelque chose comme ça. C'est ce que je crois, en tout cas."<sup>76</sup>

L'île, comme la musique, ont valeur d'absolu. En jouant une balade particulièrement prenante, celle-là même qui mène Dicey jusqu'à lui comme si "une force intérieure l'y poussait"<sup>77</sup>, Jeff sent "remonter en lui d'un seul coup un souvenir enfoui profond: l'île, le ruban de sable désert, le battement des vagues, l'infini."<sup>78</sup> Les chansons mêmes que Jeff choisit d'apprendre en s'accompagnant à la guitare révèlent une certaine soif d'absolu sinon de spiritualité et traduisent les états d'âme du héros. Jeff tentera ainsi de retrouver les paroles d'un *negro spiritual* entendu à Charleston. Au milieu du roman, il réussit à se souvenir de quelques phrases: "Seigneur, tu le sais, je n'ai d'amis que toi [...] Et moi, sur cette terre, je ne suis plus chez moi. [...] Ce monde n'est pas le mien, je ne fais que passer."<sup>79</sup> A la fin du roman, Jeff reprend le *negro spiritual* mais en nous livrant d'autres paroles: "Seigneur, tu sais, je n'ai que toi au monde; si le ciel n'est pas pour moi, dis-moi donc où aller?"<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 227

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 327.

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 294.

<sup>78</sup>*Ibid.*

<sup>79</sup>*Ibid.*, p. 235.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 399.

### 1.7 L'absence de communication

L'histoire de Jeff est celle d'un enfant seul et désespéré. Cette solitude du héros s'exprime dans sa quête de survie et sa situation dans le système de personnages mais aussi dans l'exploitation d'une thématique précise, l'absence de communication. Le choix d'un narrateur extérieur à la diégèse et relativement neutre contribue à ce climat d'isolement du héros. Bien que le récit soit centré sur un personnage principal enfant— qui deviendra adolescent— ce héros n'est pas narrateur. Dans *Le héron bleu*, l'instance narrative discrète, peu affirmée, exerce timidement ses fonctions idéologique ou de communication abandonnant le héros à lui-même.

Jeff Greene est moins sûr de lui, plus seul et désespéré aussi, que François Gougeon, le héros du *Dernier des raisins*, qui s'approprie le "je" et, en prenant ainsi la parole, s'affiche et s'affirme. Malgré ses tares, François Gougeon apparaît ainsi plus solide que Jeff Greene. Le choix d'un narrateur extérieur au récit, dans *Le héron bleu*, aurait quand même pu servir à briser l'état d'isolement du héros si ce même narrateur avait affiché plus manifestement et plus fréquemment une certaine complicité. Or, même si le narrateur du *Héron bleu* suit pas à pas le héros, il se manifeste rarement et intervient peu. C'est un témoin fidèle mais réservé. A peine glisse-t-il parfois quelques commentaires signifiant son approbation ou sa sympathie. Ainsi, par exemple, lorsque le narrateur révèle les reproches de Melody à l'égard de son fils, il se permet d'ajouter que Jeff "faisait de son mieux, pourtant"<sup>81</sup>.

Jeff n'est pas narrateur mais il est focalisateur. C'est à son regard que s'attache le narrateur. La nature et les formes de cette focalisation sont très

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 16.

révélatrices, surtout dans la première moitié du roman, alors que Jeff dépend presque exclusivement de son regard pour communiquer avec le monde extérieur. Au début du récit, Jeff et le Professeur ne parlent pas. Ils prennent leurs repas en silence, communiquent par gestes. Pour signifier à son père que le repas est prêt, Jeff frappe discrètement à sa porte puis attend que son père le rejoigne à la table.

Le Professeur venait toujours immédiatement, et se servait un verre de vin avant de s'asseoir. La première gorgée avalée, il prenait sa fourchette et se servait. Pour Jeff, c'était le signal: le repas pouvait commencer. Lorsque sa mère était là, c'est sa fourchette à elle qu'il surveillait.<sup>82</sup>

Quatre ans après le départ de Melody, Jeff et le Professeur communiquent encore presque exclusivement par gestes. Jeff devient un fin physionomiste, attentif à déchiffrer les réactions du Professeur comme des enseignants au collège en se guidant sur leurs gestes et mimiques. Ce mode primitif de communication risque de coûter la vie à Jeff lorsqu'il souffre de broncho-pneumonie.

Son incapacité à exprimer ses émotions étouffe le héros. Lorsqu'il revoit Melody pour la première fois, après des années d'absence, Jeff reste muet, inondé par une joie presque insoutenable. Sa mère insiste, le presse de parler — "Mais tu ne dis rien... Tu n'as vraiment rien à dire?"<sup>83</sup> — mais Jeff est incapable: "ses cordes vocales restaient muettes"<sup>84</sup>. Frère Thomas, par contre, sait communiquer et il poussera Jeff et le Professeur à sortir de leur isolement. Surpris de constater qu'au retour de Jeff, après un été chez sa mère, le père et le fils échangent à peine une demi-douzaine de mots, Frère Thomas décide

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibid.*

de secouer ses amis, de forcer la communication. "Alors? C'est tout ce que vous avez à vous dire. Bon sang, moi j'ai des questions à poser, si vous deux n'en avez pas. Je suis curieux, moi, contrairement à vous."<sup>85</sup>

Sous l'insistance du Frère Thomas, Jeff et le Professeur se délièrent un peu la langue mais le mode visuel de communication prédominera longtemps. Dans *Le héron bleu*, le regard précède la parole. A son retour de Charleston, Jeff voit son père qui le regarde et découvre, derrière les grosses lunettes du Professeur "deux points bleus, curieusement tendres"<sup>86</sup>. Les conversations restent banales; c'est dans les signes échangés que la communication prend véritablement naissance. Au terme d'un long apprivoisement, le Professeur dira à Jeff son affection et Jeff, en retour, lui confiera ses secrets: Melody, l'île, le héron... Auparavant, le Professeur s'exprimera dans un geste symbolique: l'achat d'une guitare dont rêvait Jeff. Cet épisode apparaît comme un point tournant illustrant à la fois l'importance du problème de communication et l'amorce d'une solution.

Jeff est tellement heureux du cadeau du Professeur qu'il ressent "une étrange douleur diffuse"<sup>87</sup> et réussit tout juste à dire merci avant de se sauver dans sa chambre. Le Professeur est triste et inquiet. Croyant Jeff déçu, il lui offre de changer la guitare pour un autre modèle. C'est à un battement de paupières du Professeur, "à peine perceptible"<sup>88</sup>, que Jeff découvre son immense désarroi et finit par trouver les mots pour exprimer clairement son bonheur afin de dissiper tout malentendu et soulager le Professeur. A partir de cette scène, une des plus réussies de l'oeuvre, Jeff et le Professeur apprendront lentement à communiquer, toujours avec une économie de mots,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 128.

mais en réussissant éventuellement à dire l'essentiel pour que chacun se sente moins perdu.

Jeff tentera de communiquer avec sa mère bien avant cet épisode mais alors même que Melody— contrairement au Professeur— est douée pour la communication, elle décide d'ignorer l'invitation de son fils. Non seulement lui refuse-t-elle sa présence à Charleston mais les nombreuses lettres de Jeff sont sans réponse. C'est d'ailleurs par la parole que Jeff se libérera de l'emprise de sa mère. Melody n'est que paroles. Elle dit aimer son fils mais refuse de le lui exprimer avec des gestes. Jeff fera éclater l'image de Melody en lui révélant crûment ses torts. Ainsi démasquée, Melody prendra à son tour la parole dévoilant ainsi sa vraie nature, ses véritables émotions et elle blessera alors Jeff profondément en avouant qu'elle désirait une fille et non un garçon.

### **1.8 Conclusion**

Jeff Greene constitue un excellent exemple de représentation du mythe de l'enfant-adulte seul au monde, écrasé par de lourdes responsabilités. Livré à lui-même, le héros évolue dans un monde autre, coupé des adultes. Les ponts sont rompus; la communication inexistante. Les adultes évoluant autour de Jeff sont occupés à soigner leurs blessures ou franchement incompetents. Ce sont des adultes-enfants peu équilibrés, dépassés par les événements. Ainsi entouré, Jeff Greene n'a pas de mentor, ni de guide. Il ne rêve pas de grandir et s'enferme dans son île-forteresse. Dans la logique de ce système de représentation, le héros ne peut trouver de réconfort qu'auprès d'autres jeunes ou encore de personnages marginaux, coupés eux aussi de la société adulte.

Jeff Greene est un héron bleu solitaire et comme ces échassiers, il poussera de grands cris rauques et défendra son territoire. Son histoire est celle d'un adolescent qui apprend la révolte. La vie est un combat et pour survivre il faut savoir rendre les coups, exprimer son désaccord, s'insurger. Jeff Greene est un survivant avançant dangereusement dans la vie. Il trouve le courage de se révolter et la force de construire un nid en compagnie d'un autre personnage, le Professeur, grand héron comme lui, qui a le rôle d'un marginal bien plus que d'un parent dans la structure du récit.

La quête de Jeff en est une de survie. Il ne s'agit pas de construire un pont, de réunir les mondes de l'enfance et de l'âge adulte, mais bien de déterminer un lieu sûr et d'y élire domicile. Jeff Greene reste un marginal; il préfère les marais à la terre ferme; les îles aux continents. C'est l'éternel Robinson n'espérant plus le secours d'un navire, acceptant que l'essentiel de sa vie consiste à survivre. A la fin du récit, Jeff a appris à se débrouiller et il a tissé des liens avec d'autres naufragés. Mais il reste un enfant-adulte — ou un adolescent-adulte — survivant. Pêcheur de crabes, il est heureux d'aider les enfants Tillerman à se nourrir et se vêtir.

Tout occupé à sa quête de survie, Jeff Greene n'a plus d'énergie pour se dépasser. Mais il entend des appels, voit des fenêtres ouvertes sur des mondes infinis, magiques, incertains. Plages ou ciels. Jeff Greene n'a pas la foi et là n'est pas le propos du roman mais une relecture attentive révèle une foule de pistes et d'indices menant à la spiritualité. Si bien que dans les dernières pages du roman, Jeff Greene chante: "Seigneur, tu le sais, je n'ai d'amis que toi [...] Et moi, sur cette terre, je ne suis plus chez moi. [...] Ce monde n'est pas le mien, je ne fais que passer."<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup>*Ibid.*, p. 235.

## 2. Le dernier des raisins

### 2.1 Introduction à l'oeuvre de Raymond Plante

Avant d'écrire *Le dernier des raisins*, Raymond Plante a participé à des centaines d'émissions de télévision à titre de concepteur, scripteur, idéateur ou chercheur. Il a aussi signé un roman pour adultes et deux livres pour enfants: *Monsieur Genou* (prix belgo-québécois 1982) et *La machine à beauté* (prix de l'Association canadienne d'éducation de langue française. ACELF, 1982).

C'est dans une école secondaire de Lorrainville, au Témiscamingue, qu'est née l'idée du roman *Le dernier des raisins*. Un jeune de secondaire 5 a lancé à Raymond Plante: "Moi, j'aime lire, mais j'ai un problème. Je ne me reconnais pas dans les livres venus de France et dans les romans québécois, il n'y a jamais d'adolescents."<sup>90</sup> "Ça m'a frappé parce qu'il avait raison, dit Raymond Plante. Alors j'ai décidé d'écrire un roman pour adolescents avec des adolescents." Pour créer ses personnages, Raymond Plante dit s'être inspiré des jeunes qu'il rencontre dans les écoles secondaires, des amis de sa fille qui était adolescente à l'époque et... de son adolescence:

A force de côtoyer les jeunes, j'en étais venu à croire qu'il y avait de grandes constantes d'une génération à l'autre. Les adolescents des années 80 ressemblaient à l'adolescent que j'avais été: les mêmes craintes, le même manque d'assurance, le même désir d'aimer et cette peur terrible de ne pas être aimé en retour.<sup>91</sup>

Aux yeux de Raymond Plante, François Gougeon n'est pas un simple héros miroir de l'adolescent type. A preuve: combien d'adolescents écoutent

---

<sup>90</sup> Propos recueillis par Dominique Demers au cours d'une entrevue avec Raymond Plante à l'hiver 1993.

<sup>91</sup> *Ibid.*

Bach et Mozart? L'écrivain croit que si l'adolescent lecteur se reconnaît dans le héros du *Dernier des raisins* ce n'est pas parce que François Gougeon porte un jean et souffre d'acné mais parce que, comme tant d'adolescents, il cherche sa place dans un groupe et rêve d'être accepté pour ce qu'il est.

Raymond Plante explique:

J'avais envie de dire aux adolescents que la vie n'est pas toujours drôle. Il y a du bon et du mauvais. L'important, c'est d'être soi-même. Apprendre à s'aimer et oser être différent. *Le dernier des raisins* est un roman d'humour et d'amour. Mais il ne s'agit pas seulement d'amour romantique. François Gougeon apprend peut-être surtout à s'aimer. Je crois que le succès du *Dernier des raisins* tient beaucoup à cela. C'est rassurant de se faire dire qu'on peut, qu'on devrait, être soi-même.<sup>92</sup>

Nous verrons que le sens du récit dans *Le dernier des raisins* et ses suites exprime le désir d'être soi-même bien plus que la possibilité d'être soi-même. Le premier roman pour adolescents de Raymond Plante n'en est pas moins une commande des lecteurs et l'importance du discours à l'adolescence dans cette oeuvre n'a donc rien d'étonnant. Raymond Plante voulait rejoindre les lecteurs adolescents laissés pour compte. Sensibilisé par les propos d'un adolescent du Témiscamingue, il voulait inventer un héros et une histoire où les jeunes se reconnaîtraient. Pour y arriver, il admet avoir puisé dans deux sources: les adolescents réels, bien vivants, qui l'entouraient à l'époque et son passé d'adolescent qui, de son propre aveu, ne lui semblait pas très différent de la réalité des jeunes de la génération de ses propres enfants.

Sans doute existe-t-il de nombreuses ressemblances fondamentales entre l'adolescence d'hier et celle d'aujourd'hui mais les deux générations sont marquées par une foule de référents différents. Le lecteur peut d'ailleurs

---

<sup>92</sup> *Ibid.*

décèler dans *Le dernier des raisins* des traces d'un retour de l'auteur à son adolescence passée qui semblent assez anachroniques. Alors même qu'une foule de détails contribuent à recréer le milieu de vie des adolescents du Québec au cours des années 80— polyvalente, mode vestimentaire, groupes de musique, films, etc.— d'autres éléments du récit appartiennent clairement à une autre époque. Ainsi, par exemple, le fait que le héros, François Gougeon, confesse ses "pratique solitaires" au curé du village semble peu crédible pour l'époque.

*Le dernier des raisins* a profondément marqué la littérature jeunesse québécoise. Depuis la parution du roman en 1986, de nombreux personnages ressemblant à François Gougeon, et autant de doubles féminins, peuplent joyeusement la littérature jeunesse québécoise. *Le dernier des raisins* a reçu le prix du Conseil des Arts du Canada, catégorie texte pour la jeunesse en 1986 et un certificat d'honneur d'IBBY (International Board on Books for Young People). Sans compter la cote d'amour des adolescents eux-mêmes: une première place au palmarès de 1988 du concours de la Livromanie de Communication-Jeunesse. Depuis, *Le dernier des raisins* est devenu un *best-seller* (plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires vendus) et il a été traduit en six langues.

*Le dernier des raisins* a engendré une suite, *Des hots dogs sous le soleil* qui, comme nous le verrons, présente un renversement de situation et propose un tout autre sens au récit. Les deux romans sont si étroitement liés qu'ils auraient pu être réunis sous une même couverture: l'action du premier se poursuit dans le deuxième sans décalage ni saut temporel. Le troisième titre de la série— *Y a-t-il un raisin dans cet avion?*— est marginal: un groupe d'élèves dont fait partie le héros monte une pièce de théâtre et la présente à Paris. Le quatrième et dernier titre de la série, *Le raisin devient banane*, mène

le héros du secondaire au cégep, du village natal à Montréal et du monde de l'enfance à celui des adultes.

## 2.2 Le discours à l'adolescence

"Une mouche! J'ai avalé une mouche."<sup>93</sup> C'est en ces termes que François Gougeon, l'adolescent héros et narrateur du *Dernier des raisins* entre en contact avec le lecteur. Point de préambule: François Gougeon se livre lui-même, à la première personne, s'adressant au narrataire comme s'il le connaissait depuis des lunes. Et ce qu'il lui raconte témoigne bien de cette intimité. Il n'y a rien de bien glorieux dans le fait d'avalier une mouche. On ne confie pas pareil incident à un parfait inconnu.

Dans *Le dernier des raisins*, la narration tend à installer et soutenir ce ton de confiance. Il y a une volonté d'abolir toute distance entre le narrateur et le narrataire ou lecteur virtuel. Le narrateur y parvient en confiant une foule de détails drôles, étranges, intimes. Non seulement François Gougeon explique-t-il qu'il vient d'avalier une mouche mais il ajoute encore, toujours généreux de détails: "je l'ai sentie s'écraser dans ma gorge"<sup>94</sup>. Le héros nous livre aussi les fantasmes amoureux dont il est la proie en multipliant là aussi les détails. Ainsi, François Gougeon ne rêve pas simplement d'une fille qui lui tomberait miraculeusement dans les bras. Il rêve d'une fille qui, en lui tombant dans les bras, n'oublierait pas de dégrafer son soutien-gorge<sup>95</sup>, une opération qui, visiblement, angoisse énormément le héros.

L'intimité progresse au fil des pages. Au début du roman, François Gougeon explique qu'il vient d'avalier une mouche. Au beau milieu du livre, il

---

<sup>93</sup> R. Plante. *Le dernier des raisins*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 151 p., p. 9.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 34.

va plus loin en racontant sa gêne à se promener nu dans un vestiaire de gymnase<sup>96</sup> et à la toute fin, il nous confiera plusieurs détails cocasses sur ses premiers ébats amoureux<sup>97</sup>. Non seulement remarque-t-on une certaine progression dans la nature des confidences mais la relation de complicité entre le héros et le lecteur est soutenue, tout au long du roman, par de nombreuses révélations du héros sur ses états d'âme, ses peurs et ses rêves. Cette volonté du narrateur d'établir des liens avec le narrataire trouve un écho dans le désir et le besoin du héros de communiquer avec son entourage et de s'intégrer au groupe d'adolescents afin de briser l'isolement dont il est victime.

Dans l'axe de narration, le monde de l'adolescence se referme sur lui-même. Le narrateur adolescent s'adresse à un narrataire adolescent avec lequel il construit, tout au long du récit, une relation d'amitié, de complicité, de confiance. Ce parti-pris pour l'adolescence annonce un système de personnages où jeunes et adultes s'opposent. L'exclusion des adultes dans l'axe de narration reflète une exclusion réelle dans l'univers du récit. Dans *Le dernier des raisins*, l'enfance et l'âge adulte constituent deux pôles opposés. Déchiré, le héros adolescent hésite entre les deux. Doit-il renoncer à son authenticité et sauter à bord du train menant à l'âge adulte ou résister?

François Gougeon entretient une relation intime, complice, chaleureuse, avec le lecteur mais les liens qui l'unissent à ses parents sont pourris. Les choix de narration illustrent bien cette situation. François Gougeon s'adresse directement au lecteur avec une grande facilité et beaucoup de naturel alors que ses dialogues avec les adultes, et plus particulièrement avec ses parents, sont rares et fragmentaires. Ainsi, François Gougeon nous résume son long

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 148.

duel verbal avec sa mère lorsqu'elle découvre les revues pornographiques dissimulées entre ses deux matelas mais il ne nous le livre pas.

Montée sur ses grands chevaux, ma mère n'arrivait plus à articuler tout ce qu'elle pensait. Les mots se bouscuaient dans sa bouche, les idées cherchaient la sortie, se piétinaient. Moi, mon âme, mon corps, mon esprit, nous prenions toutes les formes de l'apocalypse. J'étais un funambule au-dessus des flammes de l'enfer qui léchaient le fil sur lequel j'évoluais maladroitement[...]<sup>98</sup>

Tout est vu, entendu et rapporté par l'adolescent. Le discours du héros narrateur ne semble pas pouvoir partager l'espace du récit avec celui des parents; François Gougeon ne cède pas la parole à son père et sa mère. Ces choix de narration annoncent et accentuent l'isolement du héros, en rupture avec ses parents.

Dans *Le dernier des raisins*, l'écriture est mise au service d'un projet d'identification du lecteur au héros. Elle se veut le reflet du langage, de la culture, de la vision du monde des adolescents. Le style enlevé, conférant au roman un rythme vidéo-clip, rapide, syncopé, contribue à établir une complicité avec le jeune lecteur. Le premier paragraphe du roman est assez court mais il n'en contient pas moins quatorze phrases bien sonnantes. Les phrases ne semblent pas avoir été longuement ciselées ( bien qu'un tel effet nécessite une grande maîtrise stylistique). Le lecteur a l'impression que François Gougeon lui raconte ses aventures et ses états d'âme tout à trac, en un seul souffle. Ce style très oral installe le héros comme le lecteur au coeur de l'adolescence sans concessions à l'adulte et à ses normes d'écriture et de communication.

L'écriture vise aussi à créer un effet humoristique qui, encore une fois, établit un climat de complicité et stimule l'identification du jeune lecteur au

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

héros. François Gougeon tombe éperdument amoureux d'une fille aux "yeux bleus, grands comme des piscines"<sup>99</sup>. Assailli par un tourbillon d'émotions, le héros nous confie qu'il a le "coeur cabossé" et "la cervelle en bouillon de poulet"<sup>100</sup>. L'humour tient souvent à cette façon très adolescente de dire en créant de nouvelles images. Il y a là un pied de nez aux métaphores toutes faites, une volonté de refuser les conventions adultes, une nécessité d'inventer une façon autre, adolescente, de décrire et raconter. Si l'auteur avait voulu ne rien bousculer, il aurait comparé les grands yeux bleus d'Anik Vincent à un lac et il nous aurait décrit la cervelle ramollie et le coeur brisé de son prétendant, François Gougeon.

L'humour repose souvent sur des lieux de l'adolescence—expériences, préoccupations et habitudes— dans lesquels le jeune lecteur se reconnaît. François Gougeon prend plaisir à expliquer les surnoms donnés aux enseignants, une pratique typique des élèves de polyvalente: "Ainsi, en physique, Mme Dupras a tellement l'art de nous mélanger que je l'ai surnommée Blender"<sup>101</sup>. De façon générale, la caricature des adultes sert de moteur à l'humour. Lorsque la mère de Caroline Corbeil découvre sa fille et ses copains devant un film pornographique alors qu'ils devaient visionner un film d'épouvante, sa réaction est ainsi ridiculisée: "Elle a hurlé comme si la tête d'un monstre venait d'apparaître dans la fenêtre de la cave".<sup>102</sup> L'adolescence est un temps de ferveur, d'intensité, d'excès et l'écriture de Raymond Plante mise beaucoup sur l'hyperbole, la surenchère: "Soudain, j'ai découvert que

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 86.

Caroline Corbeil avait des seins. Je n'avais jamais remarqué la chose. Ils étaient en train de me perforer l'estomac"<sup>103</sup>, raconte François Gougeon.

François Gougeon se moque aussi de lui-même: "Anik m'a effleuré le mollet du bout du pied. Je n'osais pas la regarder. C'était un grand moment de complicité."<sup>104</sup> Véritable clin d'oeil au jeune lecteur, le ton ironique soutient et stimule la connivence héros/lecteur. D'autres clins d'oeil adressés au lecteur reposent plutôt sur le partage d'un secret. Le chapitre six se termine sur cette phrase: "C'est coeur atout!"<sup>105</sup> Le coeur atout réfère ici à la partie de cartes des adultes mais aussi, le lecteur le comprend bien, à l'état d'âme du héros. L'allusion a donc valeur de code secret, resserrant les liens entre le héros et le lecteur.

Qu'il s'agisse du rythme, de métaphores humoristiques inédites ou de clins d'oeil ironiques, le style, dans *Le dernier des raisins*, contribue à affermir les liens entre le héros et le lecteur, les installant dans un monde autre, bien isolé de celui des adultes.

Que devient l'auteur adulte dans cette entreprise de séduction? Dans *Le dernier des raisins*, l'auteur adulte semble vouloir disparaître derrière le héros adolescent, empruntant sa vision, son regard, son ton, pour mieux créer un climat de complicité avec le jeune lecteur. Le déguisement se veut parfait et les rares manifestations de l'auteur adulte ne semblent pas destinées à nuancer cette vision centrée sur l'adolescence: elles apparaissent plutôt comme des lapsus.

La création littéraire pour la jeunesse représente, rappelons-le, un triple discours de l'auteur adulte: 1) discours sur l'adolescence à partir d'un retour à

---

<sup>103</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 112.

l'adolescence révolue (2) discours sur l'adolescence à partir d'une vision sociale de l'adolescence (3) discours à l'adolescence à partir de la perception qu'a l'auteur adulte des adolescents réels de son époque. Le roman de Raymond Plante, *Le dernier des raisins*, privilégie la troisième option: le discours à un adolescent réel. Cet adolescent, lecteur virtuel, est pris à témoin et sollicité comme confident. Le narrateur lui adresse des clin d'oeil, parle son langage.

Cette polarisation du discours n'exclut pas l'orientation temporaire vers d'autres options. La confession des pratiques solitaires apparaît ainsi comme un glissement d'un discours à l'adolescence enraciné dans le présent à un discours plus passéiste, fruit d'un retour de l'auteur à son adolescence. D'autres épisodes témoignent plutôt d'un glissement vers la deuxième option, ce discours sur l'adolescence nourri d'une vision sociale et contemporaine de l'adolescence. Dans ces rares cas, le ton du narrateur est plus près de l'âge adulte que de l'adolescence. L'auteur adulte ne parvient plus à se camoufler derrière le héros narrateur adolescent; il se trahit en voulant livrer un message, une vision, une vérité. Ainsi, dans l'épisode du conflit mère-fils à propos des revues pornographiques, l'analyse psychologique assez fine des motivations de l'adolescent et la condamnation à peine voilée de l'incompréhension maternelle, révèlent bien plus un regard d'adulte, nourri de distance et d'analyse qu'une vision typiquement adolescente. De même, les nombreuses références à des oeuvres musicales ou littéraires— le *Requiem* de Mozart ou les *Contes* de Maupassant, par exemple— traduisent un certain regard sur l'adolescence actuelle. Implicitement, l'auteur semble dire que les adolescents auraient avantage à découvrir ces oeuvres enrichissantes. Mais ces dérogations à la règle tacite du discours à l'adolescent ne font que souligner l'omniprésence de ce dernier discours.

### 2.3 Un héros marginal et imparfait

Le héros du *Dernier des raisins* n'appartient pas à la race des héros héroïques, idéalement forts et beaux. A la manière de Jeff, ce héros gauche et solitaire au corps étrange, François Gougeon est affligé de tares. Contrairement à d'autres personnages mieux dotés, le héros avance péniblement sur ce sentier tortueux et semé d'embûches que constitue le passage de l'enfance à l'âge adulte. A l'instar des enfants Tillerman, François Gougeon doit, lui aussi, réussir une difficile traversée alors même qu'il semble lui manquer plusieurs éléments essentiels à la survie: un corps romanesque éclatant, une ressemblance sans failles à ses pairs, l'adhésion à un système de valeurs partagé...

François Gougeon est terriblement imparfait. De là le titre et ce surnom, de "raisin". "J'étais raisin. Je me sentais raisin. Le dernier des raisins!"<sup>106</sup> affirme François Gougeon complètement chaviré par un simple "salut" d'Anik Vincent. Etre raisin, c'est être gauche, gaffeur, mal intégré au groupe d'adolescents, "débile"<sup>107</sup> même, nous dira François Gougeon. Ceux qui ne sont pas raisin glissent dans la vie adolescente sans faux pas; les autres souffrent, se heurtent, se blessent, s'inquiètent.

Le nom même "François Gougeon" est assez neutre mais moins que celui de son ami "Luc Robert" constitué de deux prénoms, ce qui renforce la familiarité, l'effet monsieur-tout-le-monde adolescent. Luc, l'ami de François se fond d'ailleurs plus facilement que le héros dans la cohue adolescente du roman alors que François affiche, tant bien que mal, ses nombreuses différences. Ce nom plutôt neutre de François Gougeon est très peu utilisé

---

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>107</sup>*Ibid.*

dans le roman. Le héros se qualifie de raisin mais ses pairs le surnomment "Woody". Ce surnom révèle plusieurs caractéristiques du héros et reflète mieux sa marginalité. François Gougeon a un rire étrange, très reconnaissable, de là l'allusion à Woody le pic, le célèbre oiseau d'un dessin animé. Le gros nez du héros motive davantage l'allusion au pic mais François Gougeon admet connaître un autre Woody: Woody Allen, réalisateur et comédien connu pour ses rôles d'homme angoissé, torturé, un peu paria, toujours marginal.

François Gougeon est affublé d'une tare, un gros nez, "une mailloche pas possible"<sup>108</sup> qui le distingue désespérément et nuit à ses aspirations de prince charmant. C'est aussi un "intellectuel-à-lunettes" amoureux de la plus jolie fille de la polyvalente. Cet intellectualisme lui apparaît comme une tare supplémentaire. "C'est connu: tout le monde déteste les brillants qui répondent aux questions du prof avant les autres."<sup>109</sup> Le héros aime Bach et Beethoven alors que tous les adolescents préfèrent Michael Jackson et, dans un milieu où les exploits sportifs sont très valorisés, il admet: "Le sport et moi, nous sommes comme le carré de l'hypothénuse et l'haleine du matin. Nous avons très peu de choses en commun."<sup>110</sup> Le corps romanesque du héros, comme son étiquette sémantique, cet ensemble de caractéristiques façonnant son identité, font de François Gougeon un marginal, un adolescent hors norme. Or, l'adolescence a ses codes, ses normes, et l'intégration au groupe de pairs exige l'adhésion à ces règles tacites.

Personnage complexe, le dernier des raisins est à la fois un enfant-adulte et, en un sens, un adulte-enfant. Il est plus mature et plus sérieux que

---

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 24.

les jeunes de son entourage ce qui contribue à lui conférer un statut d'enfant-adulte. François Gougeon ne s'amuse pas facilement comme ses pairs. Il admet, en parlant de la danse: "[J]e n'ai jamais compris le grand plaisir que chacun éprouve à se secouer la crinière et à se déhancher à qui mieux mieux."<sup>111</sup> François est un modéré, un doux, un sage. Il perçoit les comportements aberrants de ses pairs comme des adultes qui l'entourent. Il brise un peu sa solitude en se mêlant à d'autres adolescents mais reste profondément marginal. De même, comme nous le verrons, sa relation aux autres adultes et plus précisément à ses parents fait encore de lui un enfant-adulte. Les adultes entourant François Gougeon apparaissent comme des personnages peu consistants, moins forts d'un point de vue moral, intellectuel et psychologique que le héros. François Gougeon les domine. Mais cet adolescent doté d'un statut d'adulte est aussi exubérant, entier, authentique, idéaliste, rêveur, caractéristiques qui le ramènent à un état d'enfance auquel il semble vouloir s'accrocher et c'est en ce sens que l'on pourrait parler d'un statut d'adulte-enfant.

Dans *Le dernier des raisins*, les adolescents s'opposent aux adultes d'une façon assez traditionnelle. Depuis l'invention de l'adolescence, les personnages adolescents, comme les adolescents réels, réclament plus d'autonomie et les adultes contrecarrent ces visées des jeunes. En ce sens, la représentation de l'adolescence dans *Le dernier des raisins* reflète une vision que l'on peut retracer jusque dans des romans de la première moitié du siècle. Une analyse plus approfondie révèle toutefois un système de représentation où l'enfance s'oppose à l'âge adulte d'une manière plus brutale et plus

---

<sup>111</sup>*Ibid.*, p. 60.

conforme à ce que l'on retrouve dans les représentations mythiques modernes.

Il faut comprendre que dans *Le dernier des raisins*, l'adolescence est contaminée par l'âge adulte. Les adolescents célébrés, ceux qui servent de modèles aux autres, sont ceux-là même qui ont adopté des valeurs et des comportements d'adultes. Ils travaillent par exemple, conduisent une voiture, ont un partenaire sexuel. *Le dernier des raisins* raconte le passage de l'enfance à l'adolescence et l'adolescence y est ce lieu où l'enfant bascule dans le monde des adultes. François Gougeon hésite entre ces deux mondes. Affligé par sa marginalité, le héros trouve sa solitude lourde à porter. Pour être moins seul, pour appartenir à quelqu'un ou quelque chose au lieu de dériver, loin de sa famille comme de ses pairs, il tente de s'intégrer à la culture adolescente, s'assurant ainsi d'une place dans le monde des adultes, mais en essayant de ne pas renier son individualité, ses valeurs propres. Les difficultés de François Gougeon tiennent en partie au fait que la culture adolescente à laquelle il souhaite participer est plus près de l'âge adulte que de l'enfance.

Les adolescents modèles, ceux qui incarnent les normes de conduite, imitent déjà les adultes. La communauté des adolescents est par ailleurs très structurée, marquée par une foule d'artifices indiquant l'appartenance. C'est un monde rigide, souvent impitoyable, appuyant des valeurs de conformité sociale. Dans ce contexte où l'apparence est capitale, les lunettes du héros, comme son gros nez, prennent beaucoup d'importance. "(O)n me traite d'intellectuel surtout à cause de mes lunettes et de mon physique", explique François Gougeon.

Ce sont les signes extérieurs qui définissent les individus dans *Le dernier des raisins*. L'identité, le statut, l'intégration au groupe, en dépendent. Luc se sent très important parce qu'il porte un anneau à l'oreille. Et Anik

Vincent accroche le regard de François avec un corps romanesque marqué par l'extravagance. François Gougeon est d'abord attiré par les jambes de la belle Anik mais il n'est pas question de galbe; l'audace vestimentaire semble ici plus éloquente que la sensualité du corps.

Ce sont ses jambes que j'ai remarquées en premier... ses jambes parce que... parce qu'elle portait deux *runningshoes* de couleurs différentes. Un mauve avec des contours roses et l'autre carreauté.<sup>112</sup>

François Gougeon rêve de séduire la belle Anik Vincent. Mais il a pour rival Patrick Ferland: beau, sportif et riche. Patrick est l'incarnation même de l'idéal adolescent ce qui amène François Gougeon à s'interroger: "un intellectuel-à-lunettes a-t-il autant de chances de séduire une fille qu'un playboy-à-raquette?"<sup>113</sup>

Le choix de déguisements à l'occasion d'un party d'Halloween sert de révélateur de l'identité psychologique des principaux personnages et de leur statut dans le groupe de pairs. Patrick Ferland optera pour Superman alors que Luc, qui, comme nous le verrons, joue le rôle de mentor de François, se déguisera en gourou ou en moine tibétain. Caroline Corbeil, l'adolescente intellectuelle entichée de François Gougeon et moins dégourdie que la belle Anik, choisit un costume de Chaperon Rouge qui la relègue dans le monde de l'enfance. Quant à François Gougeon, il se déguise en clochard. N'est-il pas un marginal, un individu hors norme, un personnage errant, esseulé?

François Gougeon apparaît comme un anti héros; il est l'envers de Patrick Ferland, le héros glorieux. Le dernier des raisins est un personnage taré, imparfait et vulnérable, occupé à survivre dans un monde difficile, déchiré

---

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 23.

entre le désir de s'assumer, avec ses limites et ses différences, et celui de briller, un peu à la manière de Patrick Ferland, en se conformant à l'idéal adolescent défini par ses pairs. Peu éclatant, François Gougeon n'en est pas moins un héros "extra-ordinaire", surconnoté dans des domaines peu valorisés par ses pairs. Si François Gougeon est parfois perçu comme un héros ordinaire, c'est qu'il n'a rien d'un Superman adolescent. Mais l'adolescent type, ordinaire, n'est pas un intellectuel-à-lunettes adorant Mozart. Et même s'il se déguise en clochard, François Gougeon a un côté héroïque, incorruptible et glorieux. Il a le courage de ses convictions. Il aurait pu accuser un copain d'avoir acheté les numéros de *Hustler*, *Playboy* et *Penthouse*. Mais il admet "héroïquement"<sup>114</sup>sa culpabilité. François Gougeon ressemble parfois à un chevalier au coeur pur parmi les barbares. C'est d'ailleurs l'image qu'il nous propose de lui-même alors qu'il vole au secours d'Anik, opprimée par le cher Patrick Ferland, aussi goujat que beau: "Comme un chevalier servant de la vieille tradition, je me suis entendu répliquer[...]"<sup>115</sup>

#### 2.4 Seul au monde

François Gougeon se sent seul au monde. Le ton humoristique du roman *Le dernier des raisins* masque le drame qui s'y joue. L'analyse du système de personnages révèle un jeune en rupture avec les adultes de son entourage et mal intégré au groupe de pairs. Entre le héros et ses parents, rien ne va plus: absence de communication, incompréhension, adhésion à des valeurs différentes. Cette situation conflictuelle assez typique de l'adolescence se double de mépris. Les parents de François, comme les adultes en général

---

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 139.

d'ailleurs, sont présentés très négativement dans *Le dernier des raisins*. Ils apparaissent comme l'envers de ce à quoi aspire le héros.

François Gougeon est issu d'une famille respectable, aisée, qui défend farouchement l'ordre établi et se conforme aux normes sociales. "A la messe de minuit, nous sommes toujours dans les premiers bancs"<sup>116</sup>, résume le héros. François Gougeon juge sa mère peu séduisante, superficielle, incompréhensive et trop attachée à l'argent comme aux apparences. Il nous confie qu'elle s'entend merveilleusement avec sa belle-mère en ajoutant: "N'allez pas croire que ma grand-mère soit avant-gardiste, c'est ma mère qui est quelque peu en retard."<sup>117</sup> François Gougeon soupçonne ses parents de s'être unis pour des raisons de statut et d'argent, obéissant ainsi aux souhaits de leurs propres parents. Il dit de sa mère:

Pour cette raison et plusieurs autres, ma grand-mère l'a choisie comme épouse de son fils. Pauline Lacoste était une jeune fille tranquille qui avait aussi l'avantage d'être la fille d'un avocat. Pour ma grand-mère, qui a toujours les yeux pétillants quand il est question d'argent, de placements, d'héritage et tout le reste, c'était la candidate parfaite.<sup>118</sup>

Dans de nombreux récits contemporains, les personnes âgées sont plus complices de l'enfance, moins corrompues, que les autres adultes, mais ici la grand-mère de François est présentée comme un être artificiel et somme toute peu recommandable. Alors même que les relations sexuelles et amoureuses ont une grande valeur à ses yeux, François Gougeon imagine mal ses parents "se chevauchant allègrement comme ce couple [...] admiré dans le *Hustler* du mois dernier"<sup>119</sup>. Il devine que ses parents éprouvent des difficultés sur ce plan

---

<sup>116</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>118</sup>*Ibid.*

<sup>119</sup>*Ibid.*, p. 96.

et suggère même qu'ils n'ont peut-être tout simplement plus de relations sexuelles.

Le héros reproche à sa mère son manque de sensibilité et son incompréhension. L'opposition entre les deux personnages apparaît clairement au chapitre cinq lorsque Pauline Lacoste trouve des revues pornographiques entre les deux matelas du lit de son fils. Non seulement la réaction de la mère est-elle violente — "J'étais une caricature du diable. J'étais un monstre de l'époque. J'étais un vicieux, un as de la mauvaise pensée."<sup>120</sup> — mais elle reflète un plus grand souci des apparences que du bien-être réel de François: "Mais qu'est-ce que le village va penser de nous?"<sup>121</sup> La réaction de Pauline Lacoste est d'autant plus ridicule que François Gougeon apparaît comme un adolescent bien peu délinquant à côté de ses pairs.

Le père du héros est un être mou et morne engoncé dans le notariat, une profession ennuyeuse. Son travail occupe une place prépondérante dans la vie. "Mon père [...] préfère le printemps boueux et l'automne frisquet, parce que ce sont là les grands moments de vente de maisons"<sup>122</sup>, explique François. Il juge d'ailleurs que son père ressemble plutôt à un embaumeur. C'est un être lâche, calculateur et imbu de lui-même ce qui agresse le héros, lui-même criblé de complexes.

Il dit qu'il a été champion dans le temps. Champion de quoi? [...] De toute façon, les seuls domaines où mon père n'a pas été champion, sont ceux qu'il a soigneusement évités. Je devrais dire qu'il les a fuis.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup>*Ibid.*, p. 81.

<sup>121</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>122</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>123</sup>*Ibid.*, p. 31.

Marcel Gougeon semble trop préoccupé par ses propres problèmes pour s'attarder à ceux de François. Il ne s'intéresse pas à la relation amoureuse entre son fils et Anik Vincent, étant "trop obsédé par sa défaite politique pour s'attarder à des banalités"<sup>124</sup>. La communication entre le père et le fils est réduite au minimum; les rares échanges sont marqués par la banalité, l'agressivité ou l'incompréhension. François déplore l'absence totale de complicité entre son père et lui.

Je l'ai appelé "papa", mais, étant donné le ton qu'il utilisait, "maître" aurait été plus adéquat. Mon père n'a jamais été capable de prendre un ton ordinaire pour formuler sa façon de penser. Il a deux grands niveaux de langage: celui qu'il emprunte quand il demande le ketchup et celui qu'il déploie pour faire passer une idée.<sup>125</sup>

Le père de François Gougeon tente de se faire élire maire de la municipalité mais son fils croit fermement qu'il ne mérite pas la confiance de ses concitoyens. "Marcel Gougeon a décidé que ses concitoyens étaient des épais. En les traitant de la sorte, je comprends qu'ils ne l'aient pas élu. Ils ont dû sentir la chose."<sup>126</sup>

De son père François Gougeon dit avec sarcasme:

"Il est parfait. Il ressemble à sa mère. Il ne boit pas, ne fume pas. La perfection! Il aimerait bien que je lui ressemble... mais, tout compte fait, j'aime mieux être de la race de grand-père."<sup>127</sup>

Pour bien comprendre le peu d'estime que ressent le héros à l'égard de son père, il faut savoir que ce grand-père que préfère François Gougeon est un embaumeur alcoolique à qui le petit-fils doit son gros nez. Le vieil Omer Gougeon est décrit comme "le plus haïssable des bons vivants", ouvert aux

---

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 95-96.

<sup>126</sup>*Ibid.*, p. 116.

<sup>127</sup>*Ibid.*, p. 27.

désirs et aspirations de François dont il se fait parfois complice. C'est le côté un peu délinquant du grand-père, le fait qu'il refuse de se conformer à toutes les normes sociales, qui le rend attachant. Omer s'intéresse à François, se réjouit du succès de sa quête romanesque. Mais les qualités positives d'Omer Gougeon semblent dues, au moins en partie, à un artifice: l'alcool. "Ce soir-là, le gin avait rendu Omer juste assez mou pour le rendre très compréhensif"<sup>128</sup>, explique son petit-fils.

A Bon-Pasteur-des-Laurentides, "ce grand et stupide village où rien ne se passe"<sup>129</sup>, François Gougeon côtoie d'autres adultes aussi peu admirables que ses parents. De Transpirator, son prof de maths, le héros nous dit: "Il est fier de me prendre en défaut. Les profs de son espèce ont parfois peur des élèves trop brillants [...]"<sup>130</sup>. Le dernier des raisins n'est guère plus indulgent à l'endroit de Gilles Fortin, le curé du village, plus intéressé par le gros gin— "il est parti de la maison à quatre heures du matin, pour tituber jusqu'à son presbytère"<sup>131</sup>— et le tourisme folklorique qui fait grimper les recettes de la quête, que par de réelles valeurs spirituelles. Gilles Gougeon accorde aussi beaucoup d'importance à l'apparence; il a "les yeux brillants dans ses plus beaux atours"<sup>132</sup>. Les références à l'ecclésiastique rendent une bien triste image du clergé comme de la part accordée à la spiritualité dans la société décrite. François met en doute la sincérité du prêtre.

Parfois, je me demande si Gilles Fortin ne se fout pas de Dieu... pour lui, ce n'est qu'une bonne raison pour potiner avec tout à chacun. S'il ne jacassait pas dans la vie, il ne saurait pas quoi faire de ses dix doigts et il serait certainement entré dans la pègre.<sup>133</sup>

---

<sup>128</sup>*Ibid.*, p. 97.

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>131</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 111.

Ailleurs, pour ridiculiser ses parents, il évoquera la Sainte Famille. Des pratiques religieuses de ses parents, François retient surtout l'importance des apparences: être assis au premier banc à la messe de minuit, par exemple.

A première vue, François Gougeon est quand même chanceux: n'a-t-il pas au moins un ami? Mais une analyse plus attentive des relations entre les deux personnages révèle un François Gougeon souvent abandonné et incompris par Luc Robert avec qui il partage en définitive peu d'intérêts et de valeurs. François Gougeon hésite d'ailleurs à se confier à Luc. Alors même que le héros ne pense qu'à Anik Vincent depuis des jours, Luc lui lance: "Toi, on dirait que tu penses jamais à ça, les filles."<sup>134</sup> François Gougeon n'approuve pas toujours la conduite de Luc mais il craint de le lui dire: "Je m'en ferais un ennemi mortel et il n'est pas mauvais de conserver ses amis... surtout en période de crise."<sup>135</sup>

Luc Roberge est un peu la bouée à laquelle se cramponne François Gougeon pour être un peu moins seul. Bien intégré au groupe de jeunes de la polyvalente, Luc constitue un lien entre cette meute d'adolescents et le héros. Dans la course vers l'âge adulte, Luc Roberge précède clairement François Gougeon. Luc, le moine tibétain de la fête d'Halloween, aime bien faire figure de mentor, de gourou. C'est en suivant ses traces, que François avance sur le sentier menant à l'âge adulte. Mais François découvrira qu'il ne peut véritablement compter sur Luc et conclut: "Vraiment, l'amitié et la complicité, ce sont deux choses pas très faciles à vivre"<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>135</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>136</sup>*Ibid.*, p. 108-109.

"Les vautours ont eu beau jeu"<sup>137</sup>, explique François Gougeon en racontant les moqueries de ses pairs lors de son arrivée à l'école en moto coiffé d'un casque de football. La férocité de cette communauté que constitue les pairs est bien rendue par l'allusion aux oiseaux de proie. Pour échapper à ces agresseurs, François tente de fuir, de se débarrasser du casque qui le rend ridicule, mais il y parvient difficilement. Vite encerclés, François et son ami, subissent les sarcasmes en ripostant du mieux possible.

Le groupe de jeunes jouit d'un pouvoir immense. C'est à lui de définir les comportements acceptables. La menace du ridicule pèse lourd et pour y échapper les jeunes ont avantage à se conformer. Or, la plupart des valeurs, désirs et comportements de François ne correspondent pas aux normes de la communauté adolescente. Il doit donc taire une partie de lui-même. Ainsi, la rentrée scolaire est un moment heureux pour le héros intellectuel mais il ne peut se résoudre à l'admettre. "Si je m'amenais en hurlant: "Youppi! les cours reprennent!", de quoi j'aurais l'air, hein? Du dernier des concombres!"<sup>138</sup>

Le groupe agit comme un écran, une barrière entre François et Anik. Le dernier des raisins aimerait bien avouer son amour à la belle Anik mais il n'y parvient pas.

Il y avait toujours les autres autour de nous. Jamais moyen d'être seuls, d'échanger trois ou quatre phrases à l'abri des oreilles indiscrètes. Evidemment, je n'aurais pas parlé de mon amour à Luc. Des plans pour qu'il répète la chose. De quoi j'aurais eu l'air, moi?<sup>139</sup>

Individuellement, les autres jeunes peuvent aussi être agressants. Patrick Ferland se moque de François puis défonce sa raquette de tennis pour la lui

---

<sup>137</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>138</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>139</sup>*Ibid.*, p. 41.

remettre "avec un sourire très fier"<sup>140</sup>. Seul au monde, François Gougeon est déchiré entre le désir d'être accepté par ses pairs, malgré le peu d'affinités, et celui d'afficher et assumer son individualité, préservant ainsi une certaine authenticité propre à l'enfance.

## 2.5 L'île

François Gougeon trouve la vie difficile. Il évolue dans un milieu hostile et ne peut compter sur personne. En marge de la meute d'adolescents, en rupture avec ses parents et le troupeau d'adultes du village, François Gougeon rêve d'une île, un lieu privilégié sans trouble-fête, sans ennemis, où il n'aurait pas à se défendre, où il pourrait simplement être lui-même... avec Anik Vincent. Il lui semble que sa relation amoureuse serait beaucoup plus viable s'ils étaient sur une île, loin du monde. "Tout aurait été tellement plus simple si nous avions pu nous rencontrer sur une île déserte [...]"<sup>141</sup>

Une île sans prof de maths, sans amis, sans parents, sans rival. Il ne se contenterait pas d'y séjourner: il choisirait d'y vivre, ignorant les secouristes, un peu comme le Robinson de Michel Tournier<sup>142</sup>. "Quand, de temps à autre, un bateau passerait, je ferais semblant de ne pas le voir"<sup>143</sup>, confie le héros. Pour François Gougeon, l'île est un lieu de fuite par excellence; une façon merveilleuse d'abolir les tensions en s'isolant franchement. C'est peut-être aussi pour lui la seule façon de conserver l'amour d'Anik Vincent si jamais il réussit à toucher son cœur.

---

<sup>140</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>141</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>142</sup> voir M. Tournier. *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Flammarion, 1981, 210 p.

<sup>143</sup> R. Plante. *Le dernier des raisins*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 151 p., p. 42.

En pleine rêverie, la tête remplie de sable et de vagues, François Gougeon se fait apostropher par le prof de maths. Irrité par le ton sarcastique du prof, François aimerait rétorquer mais il se sent coincé. "J'aurais le goût de répliquer quelque chose de brillant, mais je n'ai aucune envie de l'affronter. Est-ce que je ferais rire les autres, au moins?"<sup>144</sup> Comme Jeff Greene lorsqu'il se sent perdu, François songe alors à son île, le seul endroit où il lui semble pouvoir trouver la paix. "C'est à cause de tout cela que j'aimerais être sur une île déserte. La mer et ses vagues élimineraient les profs, l'école, les copains et copines et surtout le grand Patrick Ferland."<sup>145</sup>

## 2.6 Structure éclatée et quête étonnante

"Dans la cohue de septembre, moi François Gougeon, j'ai décidé de tout mettre en oeuvre pour séduire Anik Vincent."<sup>146</sup> Cet aveu du héros semble constituer un énoncé clair de sa quête. Mais Anik Vincent est-elle vraiment l'objet de la quête du héros? François Gougeon est-il réellement éperdument amoureux d'Anik Vincent? Il ne connaît d'elle que ses *runningshoes* de couleurs différentes, son sourire de fabricant de dentifrice, ses yeux grands comme des piscines et ses cheveux tricolores. Anik Vincent est le double de son *chum* Patrick Ferland, l'étoile féminine du groupe de jeunes, l'incarnation de l'idéal adolescent et... l'antithèse de François Gougeon. Elle excelle dans le sport alors que le héros est maladroit et accorde peu d'importance aux travaux scolaires.

François le taré est aimé de Caroline Corbeil, une autre tarée "[I]a plus laide des plus laides"<sup>147</sup> qui partage une foule d'intérêts, dont le goût de la

---

<sup>144</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>145</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>146</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>147</sup>*Ibid.*, p. 33.

littérature, avec le dernier des raisins. Mais François Gougeon rêve de conquérir la belle Anik Vincent comme on rêve aux princesses et aux princes charmants. La structure du roman *Le dernier des raisins* n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle des contes de fées. Cendrillon la souillon épouse un prince charmant et François le taré séduit la princesse Anik.

Pour François Gougeon, Anik Vincent représente un outil magique d'intégration au groupe de pairs. Sa présence illuminerait François, le sortirait de l'ombre. François Gougeon aime-t-il vraiment Anik Vincent ou a-t-il simplement besoin de se convaincre qu'il peut séduire la plus belle fille de la polyvalente? Anik Vincent est-elle une âme soeur ou une sorte de trophée dans cette course jalonnée d'épreuves que constitue l'adolescence? Dans les contes traditionnels, le héros devait traverser des rivières, trancher des têtes et dénicher des trésors pour mériter la main d'une princesse. Dans *Le dernier des raisins*, François Gougeon participe à une série d'épreuves initiatiques lui permettant d'accéder à la glorification par le groupe de pairs. Séduire Anik Vincent constitue l'épreuve ultime permettant au héros d'être rassuré sur sa capacité de séduire.

Témoin de la relation amoureuse entre son ami Luc et Andréa Paradis, François Gougeon devine que l'importance de cette dernière aux yeux de Luc tient en grande partie au statut que lui confère cette relation. Les apparences ont plus de valeur que la relation elle-même. "Je me demandais si Luc n'avait pas besoin de moi comme témoin de ses amours. Tout seul, les choses auraient pu lui sembler moins bien."<sup>148</sup> Luc participe à la même course mais il devance François, franchissant les bornes avant lui. En parlant de Luc et sa copine, François dira: "Je crois qu'ils en étaient au stade des grandes

---

<sup>148</sup>*Ibid.*, p. 64.

caresses, celles qui n'en finissent plus. Moi, j'étais loin au bas de l'échelle."<sup>149</sup> Les épreuves que doivent subir le héros et ses pairs appartiennent à l'univers des adultes. Elles marquent ce passage de l'enfance à l'âge adulte dont l'adolescence constitue un prélude. Il s'agit d'obtenir un permis de conduire, posséder un véhicule — voiture ou moto—, consommer des drogues, accéder à une certaine autonomie financière, séduire quelqu'un, vivre une première relation sexuelle...

François est attiré par cette course. Il se sent seul et sait qu'en réussissant un minimum d'épreuves il pourra s'intégrer à la communauté adolescente. Mais cette course vers l'âge adulte ne correspond pas toujours à ses aspirations profondes. François Gougeon craint par ailleurs de ressembler à ses parents, de vivre comme eux. Il exprime son ambivalence face à cette situation en commentant la progression de Luc sur ce parcours semé d'embûches qui ressemble trop à un cul-de-sac.

Luc Robert, il faut le dire, n'a plus que trois sujets à la bouche: les filles, [...] l'argent et sa moto. Trois sujets qui se complètent et forment le pire cercle vicieux qu'il ait eu à affronter dans sa vie. Premièrement, pour rouler en moto, ça prend des sous. [...] Même chose lorsqu'on sort avec une fille [...] Alors Luc a hâte que l'hiver commence. Il va être moniteur de ski au mont Bon-Pasteur [...]<sup>150</sup>

François constate que son ami est prisonnier d'un engrenage, un peu comme ses propres parents. Pour rouler en moto comme pour sortir avec une fille, il faut de l'argent et pour avoir de l'argent il faut travailler au lieu de se promener en moto et de sortir avec sa blonde. Le héros goûtera lui-même à ce désenchantement lorsqu'il devra garder trois petits monstres et peindre des murs chez Omer pour se payer des cours de conduite automobile. Mais c'est

---

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 105.

<sup>150</sup>*Ibid.*, p. 71.

dans la suite du *Dernier des raisins*, *Des hot-dogs sous le soleil*, qu'il comprendra véritablement le ridicule du système. Vendeur de frites et de hot-dogs pour payer ses sorties avec la belle Anik, il constatera combien l'entreprise est vaine.

Maintenant, ça me semblait clair. Pendant que tu travailles, tu n'as pas le temps d'embrasser ta blonde, de lui voler un bec dans le cou, de lui mordiller l'oreille [...] Tu n'as plus le temps de rien. C'est mortel. Il te reste, en travaillant comme un cave, à rêver à tout ce que tu pourrais faire.<sup>151</sup>

Le roman n'est pas construit autour d'une quête amoureuse. La structure du récit révèle plutôt une adjonction de lieux de l'adolescence: coup de foudre, cours de conduite, initiation à la drogue et à la pornographie, premiers baisers, premiers attouchements... Anik Vincent apparaît comme le symbole de l'accomplissement du rite initiatique. La médaille d'or. Un trophée inouï pour François Gougeon qui craignait tant de ne même pas terminer la course. Angoissé par les performances de ses pairs — "L'entrée de la polyvalente était devenue un terrain de french kiss, ça se mangeait dans le stationnement, avant de se quitter devant l'autobus scolaire... dans les corridors aussi"<sup>152</sup> — le dernier des raisins s'était demandé s'il réussirait un jour à embrasser une fille. La crainte de ne jamais atteindre l'étape du *french kiss* dans cette course qu'est l'adolescence inquiète tellement François Gougeon qu'il s'exclame: "Que quelqu'un me donne la mononucléose en m'embrassant et je ne me plaindrai pas."<sup>153</sup> Le "quelqu'un" de ce vœu est

---

<sup>151</sup> R. Plante. *Des hot dogs sous le soleil*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 152 p., p. 66-67.

<sup>152</sup> R. Plante. *Le dernier des raisins*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 150 p., p. 103.

<sup>153</sup> *Ibid.*

éloquent. François Gougeon veut surtout réussir l'épreuve; le choix du partenaire étant secondaire.

A la manière de Jeff Greene qui, jusqu'à l'âge de 14 ans, avance dans la vie comme une ombre, François Gougeon rêve d'exister aux yeux des autres. Lui qui dévore son entourage du regard et épie amoureusement la belle Anik, meurt d'envie d'être vu, remarqué, reconnu. Il veut sortir de l'anonymat, accrocher le regard d'Anik, retenir son attention. Mais l'entreprise est ardue. François écrit un poème à Anik pour la Saint-Valentin mais il ne le signe pas. Lorsqu'elle le lit, il l'épie, bouleversé.

J'ai eu envie de crier:  
— Vous me reconnaissez pas? C'est de moi!  
Mais je me suis tu. J'ai gardé mon cri comme un grosse boule au fond de ma gorge.<sup>154</sup>

Son déchirement, nous l'avons dit, tient au fait, que François Gougeon sent bien que pour exister aux yeux des autres, il doit renoncer à des intérêts, des valeurs et des désirs chers. C'est parce qu'il n'y a pas d'autres refuges, que l'île n'existe que dans ses fantasmes, qu'il s'élance dans la course.

Il y a quelque chose de désespéré dans les agissements du héros et le long monologue dont il émerge glorifié lors d'un match d'improvisation révèle bien ses émotions profondes. Spontanément, François Gougeon prend l'identité d'un enfant, d'"à peine douze ans"<sup>155</sup>, donc encore à l'abri de l'adolescence, pour s'exprimer. Il livre alors son désarroi, sa solitude — "Moi, je ne suis rien, vous ne remarquez même pas mon absence [...] Je veux être celui qui renvoie les balles aux joueurs"<sup>156</sup>— mais aussi son désir de s'accrocher à l'enfance, de redevenir un bébé, un fœtus, bien à l'abri dans un

---

<sup>154</sup>*Ibid.*, p. 106.

<sup>155</sup>*Ibid.*, p. 126.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 127.

monde chaud et clos. "C'est moi qui ressemble à un bébé. C'est moi qui suis recroquevillé comme un bébé sous cette véranda. La terre est chaude, madame Vincent, je voudrais y entrer..."<sup>157</sup>

Le drame véritable de François Gougeon n'est-il pas l'expulsion du jardin protégé de l'enfance? Le héros a grandi, vieilli, et il pleure sur un enfant mort tout en rêvant de redevenir enfant. Dans l'histoire qu'il raconte au cours de l'improvisation, Anik meurt dans un accident alors qu'elle est enceinte. Ainsi, au moment même où le héros approche de l'objet de sa quête, elle meurt symboliquement et l'enfant qu'elle porte aussi.

## 2.7 Sens du récit et évolution du héros dans la série

Comme dans les contes de fée où tout finit pour le mieux dans le meilleur des mondes, François Gougeon parvient à séduire Anik Vincent sans renier sa différence, sans se noyer dans l'anonymat du groupe de pairs. Il réussit à émouvoir Anik en se livrant, sans détours, ni déguisements, lors d'une présentation orale où il affiche son gros nez, sujet de l'exposé. Le miracle semble accompli: la princesse est séduite. Pourtant, le héros lui-même avait cru qu'il faudrait une transformation magique pour gagner le cœur d'Anik: "Selon certaines sources, un peu d'hypnose permet au pire des crapauds de faire fondre les plus belles filles du monde."<sup>158</sup>

Le dénouement du roman, cette quête victorieuse, apparaît un peu magique, irréel, une sorte de souhait impossible réalisé. "J'aimerais que ce soit une histoire d'amour qui se tienne debout et qui ne finisse pas mal"<sup>159</sup>, souhaitait François au début de son aventure. Or, à la fin du roman, le

---

<sup>157</sup>*Ibid.*, p. 129.

<sup>158</sup>*Ibid.*, p. 33-34.

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 57.

narrateur explique comment et pourquoi il a raconté cette histoire. François avait une nouvelle à écrire en devoir et il a finalement écrit un petit roman, son histoire. Cette technique sert habituellement à renforcer l'effet réaliste mais ici, le narrateur laisse planer des doutes sur la vraisemblance réelle de ce qui est raconté. Le héros hésite à remettre les pages écrites à son professeur mais il sait que le créateur d'un récit peut tout changer, tout arranger. Inventer sa propre histoire.

A moins que je change les noms de tous les personnages? A moins que je leur dessine des masques, que je leur invente des actions éclatantes, une aventure policière ou... Est-ce que je sais quoi encore?<sup>160</sup>

Le conte Cendrillon se termine avec un mariage mais l'histoire de François Gougeon se poursuit dans une suite, *Des hot-dogs sous le soleil*, où la belle Anik abandonne le pauvre raisin qui se rabat sur Caroline Corbeil. Il y avait quelque chose de féérique dans l'idylle entre Anik Vincent et François Gougeon; le retour à la réalité est brutal dans *Des hot-dogs sous le soleil* et le sens du récit est alors modifié. Dans *Le dernier des raisins*, les rêves triomphent. Tout semble possible. *Des hot-dogs sous le soleil* rappelle que tout cela n'est qu'un leurre. Le cercle vicieux est bien réel; le bonheur illusoire. Un "intellectuel-à-lunette" ne peut espérer triompher d'un "play-boy-à-raquette". Le patron de François Gougeon le lui révélera brutalement: "Ta blonde est trop belle pour toi. Je m'excuse de te le dire, mais je suis direct de même. Ta blonde est trop belle pour toi..."<sup>161</sup>

*Des hot-dogs sous le soleil* prêche le réalisme, la conformité, l'acceptation des règles du jeu. Les marginaux comme François Gougeon ne peuvent espérer triompher en affichant leur différence. Ils ne trouvent refuge

---

<sup>160</sup>*Ibid.*, p. 150.

<sup>161</sup> R. Plante. *Des hot dogs sous le soleil*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 152 p., p. 143.

qu'auprès d'autres marginaux comme Caroline Corbeil. François Gougeon osait viser haut, rêver, nourrir de grands idéaux: l'expérience lui enseigne que tout cela est vain. Il doit se contenter de moins. Survivre aux diverses épreuves suffit. François Gougeon et Caroline Corbeil apparaissent comme deux éclopés qui se consolent. Leurs relations sexuelles sont difficiles, peu satisfaisantes. Mais Caroline Corbeil est bien réelle, accessible, alors qu'Anik Vincent n'était qu'un mirage. *Des hot-dogs sous le soleil* révèle la vraie nature d'Anik qui, comme Melody dans *Le héron bleu*, déçoit profondément le héros.

François Gougeon apprend à s'accepter au fil des divers romans de la série. Il rêve moins, ne cherche plus à atteindre des sommets inaccessibles. Il lui arrive encore d'être attiré par des filles éclatantes mais il s'en éloigne, persuadé qu'il doit se contenter d'une partenaire plus ordinaire, comme lui. Le troisième tome, *Y a-t-il un raisin dans cet avion ?*, fonctionne comme un intermède dans la série. Le voyage à Paris de François et ses confrères de classe représente une fuite dans un espace magique, exotique. C'est dans le dernier tome, *Le raisin devient banane*, que François redécouvre combien la vie est un combat difficile.

Dans *Le raisin devient banane*, le héros constate qu'il vit dans un monde pourri. Survivre est devenu difficile, au sens propre comme au sens figuré. François comprend qu'il doit être vigilant, apprendre rapidement un tas de choses pour ressortir vivant de sa première année de cégep. Même s'alimenter devient difficile. Il se bourre de bananes bon marché alors que son copain Luc chipe des restes dans les assiettes d'un restaurant. Dans cet univers sombre, François se lie avec d'autres éclopés et à la fin du récit il recueille dans son appartement la blonde de son ex-colocataire crapuleux qui vient de donner naissance à un bébé. Pendant qu'elle travaille de nuit, le dernier des raisins, plus adulte que jamais, donne le biberon au nouveau-né.

## 2.8 Conclusion

Le dernier des raisins livre une représentation de l'enfance en rupture avec l'âge adulte. L'adolescence, étape transitoire entre les deux mondes, est régie par les règles du monde adulte et représentée négativement. Les adultes et les adolescents participent à un monde vide et morne où les apparences comptent plus que l'authenticité; où la conformité remplace l'individualité. Dans cet univers, François Gougeon est seul, isolé. Il doit se battre pour exister aux yeux des autres, être reconnu avec ou malgré ses différences.

Les parents du héros ne sont pas différents des autres adultes; ils occupent même une place privilégiée dans la communauté. Mais aux yeux du héros ce sont des êtres méprisables. François Gougeon se moque d'eux et craint de leur ressembler tout en souffrant de ne pouvoir espérer établir une relation chaleureuse, complice. Complètement isolé, ne pouvant trouver qu'un soutien illusoire auprès de ses pairs, l'adolescent rêve d'une île, seul lieu où il peut espérer être heureux.

François Gougeon survit au fil des quatre tomes de la série mais en délaissant progressivement ses rêves et ses idéaux pour se contenter de tenir bon. Il s'entoure d'autres marginaux, d'autres éclopés, et progresse au jour le jour sans tendre vers l'avenir. L'expérience qu'il accumule lui enseigne qu'il ne peut compter sur personne et qu'il doit défendre son minuscule territoire contre des êtres abjects, étranges, sans scrupule. Bien que les principaux éléments constitutifs du mythe moderne de l'enfance soient déjà en place dans *Le dernier des raisins*, François Gougeon avance sur un champ moins miné que Jeff dans *Le héron bleu*. C'est au fil des différents tomes que le portrait sombre et menaçant de son existence est révélé au héros.

*Le héron bleu*, paru aux Etats-Unis en 1982, et *Le dernier des raisins*, publié au Québec en 1986, participent à une même vision de l'enfance et de l'adolescence illustrant bien la levée de l'écran de protection maintenant les jeunes à l'abri de certaines vérités. Cynthia Voigt et Raymond Plante veulent dire et dénoncer bien plus qu'embellir, cacher ou maquiller la réalité.

Les personnages de Jeff Greene et François Gougeon servent de support à des représentations où l'on peut déceler la présence des principales composantes du mythe moderne de l'enfant-adulte survivant. Ces éléments sont plus facilement identifiables et plus approfondis dans *Le héron bleu* où la part du discours à l'adolescent est moins grande que dans *Le dernier des raisins*. L'importance de cette démarche, dans *Le dernier des raisins*, réduit un peu la portée des représentations mythiques.

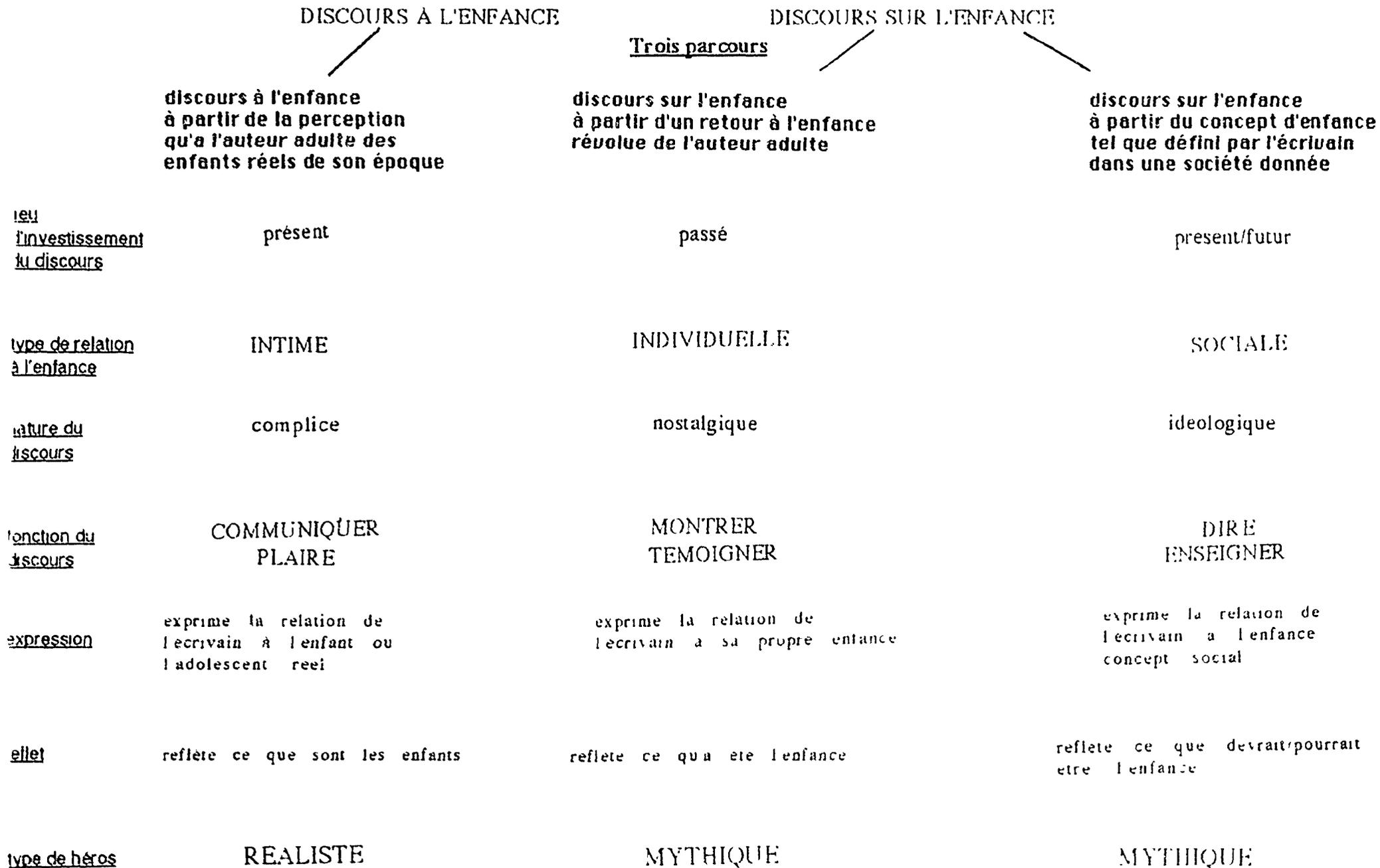
Par-delà ces différences, la parenté des deux héros ne fait pas de doute. Jeff Greene et François Gougeon sont deux adolescents tourmentés évoluant dans un monde hostile où les adultes offrent bien peu de secours. Enfants-adultes, ils sont entourés d'adultes immatures sur lesquels ils ne peuvent compter. Ces adolescents vivent isolés, en rupture, la communication avec les adultes étant difficile voire même inexistante. Occupés à tenir bon, à progresser assez péniblement dans la vie, les deux héros apparaissent comme des survivants mais aussi, des marginaux. Héron ou raisin, ce ne sont pas des héros éclatants mais des personnages plutôt douloureux et mal adaptés. Les récits auxquels ils participent révèlent que le seul secours qu'ils peuvent espérer provient d'êtres marginaux ce qui contribue à les isoler davantage. De là l'importance du motif de l'île dans ces romans. L'île est à la fois image de leur solitude et refuge de leur survivance.

Au terme de ces analyses, reprenons, pour conclure, les trois types de parcours de l'écrivain présidant à l'élaboration des représentations dans la

littérature jeunesse. Ces parcours avaient été identifiés sommairement dans l'introduction de cette recherche et il nous semble maintenant possible de les définir un peu mieux. La grille que nous suggérons à la page suivante n'est pas définitive: elle représente simplement l'état actuel d'une réflexion d'un type assez nouveau. Elle mérite peut-être de servir de point de départ à de plus amples recherches et réflexions sur la spécificité de la littérature jeunesse et le fonctionnement particulier de la pensée mythique dans ce champ littéraire.

Cette grille apporte assez peu d'éléments nouveaux. La plupart des données ont déjà fait l'objet de remarques éparses, parfois un peu touffues. La grille permet surtout de résumer, synthétiser, comparer. Quelques commentaires s'imposent toutefois. Nous avons choisi de maintenir la notion de deux types de discours et trois parcours. Il aurait été plus simple d'identifier simplement trois types de discours mais la nature des discours motive une mise à l'écart du discours à l'enfance alors que le discours sur l'enfance se scinde en deux parcours distincts. Nous verrons que ce choix permet de bien saisir la spécificité des représentations mythiques. Une meilleure exploration des divers discours nous a incité par ailleurs à reformuler la définition du "discours sur l'enfance à partir du concept d'enfance tel que défini par la société adulte de l'époque". La nouvelle définition— "discours sur l'enfance à partir du concept d'enfance tel que défini par l'écrivain dans une société donnée"— tient mieux compte de la complexité de cette démarche qui situe

DEUX TYPES DE DISCOURS:



l'écrivain dans un contexte social. L'écrivain ne se contente pas de transmettre les rêves et les aspirations de la société adulte de l'époque, autour et à partir de l'enfance; il en fait une lecture unique, nourrie de ses propres rêves et fantasmes autour et à partir de l'enfance.

Les lieux d'investissement des discours sont assez simples à identifier. Le discours à l'enfance devait se situer dans le présent et le discours sur l'enfance — à partir d'un retour à l'enfance révolue— dans le passé. Le discours sur l'enfance — à partir du concept d'enfance tel que défini par l'écrivain dans une société donnée— nous a semblé relever du présent — réflexion sur ce que devrait et pourrait être l'enfance actuelle— mais aussi du futur car l'écrivain rêve aussi l'enfance de demain.

Le type de relation à l'enfance résume bien la nature des discours. Le premier discours est intime; il se joue entre l'écrivain et l'enfant réel, lecteur virtuel. Le deuxième est individuel et, bien sûr, personnel. Il se joue entre l'écrivain et son enfance. Quant au troisième discours, il mêle, comme nous l'avons mentionné, l'individuel et le social. Les mots-clés identifiant la nature des discours reprennent des intuitions exprimées tout au long de notre recherche. Les marques de complicité révèlent ainsi un discours à l'enfance qui, comme nous l'avons vu, a pris de l'importance depuis le dix-huitième siècle. Les traces de nostalgie, par ailleurs, nous renvoient au deuxième discours alors que c'est la dimension idéologique du troisième discours qui le caractérise le mieux. L'identification de fonctions, reflets et expressions liés aux discours a surtout permis de clarifier et résumer les comparaisons.

La grille nous permet surtout de bien situer deux types de héros et donc de représentations: réaliste et mythique. Lorsque l'emphase est mise sur le premier discours, le lecteur découvre une représentation à tendance réaliste,

et, à la limite, un héros miroir. Les deux autres types de discours entraînent la création de héros mythiques. Il va sans dire qu'une certaine pensée mythique peut colorer les représentations, même dans le cas des héros miroirs, tout comme les personnages servant surtout de support à une pensée mythique peuvent en même temps refléter de diverses façons l'enfant réel. Nous remarquons toutefois que dans les romans où s'exprime le plus clairement le mythe moderne que nous avons identifié, l'écrivain semble accorder moins d'importance au discours à l'enfance ou l'adolescence. C'est le cas par exemple du roman *Le héron bleu* de Cynthia Voigt alors que dans *Le dernier des raisins* de Raymond Plante, le système de représentation est moins riche et le discours à l'adolescence prend beaucoup d'importance.

Nous croyons que le mythe moderne de l'enfance prend racine dans le discours sur l'enfance à partir du concept d'enfance tel que défini par l'écrivain dans une société donnée. Le mythe moderne de l'enfance relève plus de l'idéologie que de la nostalgie. Il veut dire bien plus que témoigner et il exprime bien plus une relation de l'écrivain à l'enfance en tant que concept social qu'à sa propre enfance. Emanant du social comme de l'individuel, le troisième discours est toujours aussi un peu tributaire du deuxième; toute réflexion sur l'enfance engage un certain retour, une relecture plus ou moins consciente, de l'enfance passée. Le mythe moderne et social qui relève du troisième discours reçoit ainsi l'éclairage de cette autre forme de pensée mythique: le mythe de l'enfance perdue.

Le mythe contemporain est un mythe déguisé et c'est le discours à l'enfance qui lui sert le plus souvent de camouflage. *Le dernier des raisins* de Raymond Plante constitue un bon exemple. A première vue, il s'agit d'un roman léger, humoristique, délicieusement complice et plutôt anecdotique. Une lecture plus attentive révèle de nombreuses traces de ce mythe moderne

qui apparaît si clairement dans l'oeuvre de Cynthia Voigt. Des romans comme *Le héron bleu* et *La guerre des chocolats*, où cette réflexion sur l'enfance— et en l'occurrence l'adolescence— est le mieux approfondie, accordent moins d'importance au discours à l'enfance ou l'adolescence sans toutefois l'occulter.

C'est dans la tension entre ces trois parcours que s'explique souvent la magie et le pouvoir des livres. En explorant la part relative de ces trois discours dans diverses oeuvres, on peut mieux évaluer leur importance comme leur force et leur nature particulière. Ainsi, si un récit comme *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry s'adresse surtout aux adultes, cela tient sans doute à ce déséquilibre entre la force même du double discours sur l'enfance et le peu d'importance au discours à l'enfance. L'oeuvre de Saint-Exupéry sert par ailleurs de support à une représentation mythique très élaborée et constitue un excellent terrain d'analyse de la pensée mythique. La plupart des grands classiques de la littérature jeunesse semblent se distinguer par un certain équilibre des trois discours alors que de nombreux livres pour enfants couronnés des plus hautes distinctions sont boudés des jeunes parce que l'auteur a trop peu tenu compte du discours à l'enfance.

Les deux discours sur l'enfance engendrent facilement, et presque nécessairement, une pensée mythique. Ces deux discours président à l'élaboration des représentations de l'enfance dans la littérature destinée à la jeunesse comme dans la littérature destinée aux adultes. Ce qui distingue la littérature jeunesse, toutefois, c'est cette tension particulière entre trois parcours où la pensée mythique est tempérée par la volonté de communiquer avec un enfant ou un adolescent réel, lecteur virtuel, très différent de l'enfant mythique.

## CONCLUSION

La littérature jeunesse constitue un champ spécifique depuis trois siècles seulement. La naissance et l'évolution de cette littérature sont intimement liées à l'émergence d'un sentiment d'enfance et en ce sens les livres pour enfants reflètent les transformations que subit le concept même d'enfance dans nos sociétés. A partir du dix-septième siècle l'invention de l'enfance relègue dans un monde autre les petits de l'homme. C'est parce que l'on conçoit l'enfant différent de l'adulte qu'un statut particulier est attribué à cette catégorie d'âge. La nature et l'importance des distinctions définissant l'enfance évolueront dans plusieurs axes différents du dix-septième au vingtième siècle.

La notion d'enfance se développe d'abord dans le sens d'une différenciation progressive présidant à la découverte d'une nature typiquement enfantine, profondément différente de l'adulte. Le passage, au dix-neuvième siècle, de l'image du petit gland contenant déjà en puissance le grand chêne, à celle de la chrysalide d'où sortira le papillon, marque la reconnaissance de distinctions fondamentales entre enfants et adultes. L'histoire de l'enfance est celle d'une mise à l'écart. L'identification d'une nature spécifique entraîne l'élaboration d'un monde autre où les enfants sont tour à tour mis en quarantaine, protégés, amusés, instruits...

L'idée même d'enfance se définit en opposition à l'âge adulte. La nature de la confrontation entre ces deux univers se transforme, au fil des siècles, en fonction de l'évolution de la notion d'enfance. L'opposition est d'abord de nature hiérarchique. L'adulte a le pouvoir, le savoir; l'enfant doit obéir. Cette relation autoritaire à l'enfance crée une distance et relègue l'enfance dans un monde autre

défini en fonction des limites mêmes de l'enfant, de son impuissance et son incapacité à agir autrement que sous la gouverne de l'adulte.

Chaque époque retient plus particulièrement un faisceau de caractéristiques définissant la nature spécifique de l'enfance. Ainsi, par exemple, le romantisme insiste sur la pureté des petits de l'homme. Ces définitions nouvelles réorientent les relations adultes-enfants sans jamais réunir les deux mondes. L'écart se creuse ou se resserre; il n'est jamais aboli. En dessinant l'enfant en ange blond éclatant de pureté, les romantiques se donnaient pour mission de le protéger. Or, à la même époque, les enfants ont été victimes des pires abus; l'industrialisation rapide en ayant fait de petits esclaves à exploiter. Les idées et valeurs autour et à partir de l'enfance participent à une pensée mythique à fonction souvent compensatoire et en ce sens le sort réel réservé aux enfants, leur statut effectif, diffère considérablement jusqu'à être diamétralement opposé.

La différenciation progressive de l'enfance a entraîné l'émergence de nouveaux spécialistes — pédiatres, puériculteurs, pédopsychiatres... — et des recherches scientifiques sont venues appuyer ou réorienter la définition de l'enfance. Alors que le romantisme célèbre l'enfant mythique, à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, les nouveaux spécialistes partent à la découverte de l'enfant réel. L'enfance demeure une obsession mais il s'agit désormais d'agir, de répondre aux besoins spécifiques de ces petits êtres différents. Les lieux et institutions de l'enfance se multiplient: des jardins d'enfants et garderies aux jouets et aux livres.

Plus que jamais reconnu comme un être différent, l'enfant du début de notre siècle fait l'objet d'attention, d'affection, de soins. Le sentiment d'enfance s'est épanoui jusqu'à l'obsession mais cette attention accordée aux petits de l'homme ne permet pas, encore une fois, la réunion des deux mondes. Au contraire, l'enfance est plus que jamais reléguée dans un espace autre où les enfants se

retrouvent entre eux bien que dans l'ombre protectrice d'adultes moins investis d'autorité mais remplissant clairement la fonction de guides.

La deuxième moitié du vingtième siècle est marquée par une recrudescence de la pensée mythique liée à l'enfance. Toutefois, alors qu'au siècle précédent cette pensée mythique était facilement identifiable — l'enfance étant chantée par les poètes avec des accents trop fervents pour ne pas traduire une vision mythique — elle est, à la fin de notre siècle, plus dissimulée et repose aussi sur une dynamique plus complexe reflétant les divers axes d'évolution de la notion d'enfance depuis le dix-septième siècle.

La définition de l'enfance à la fin de notre siècle repose sur de nouvelles valeurs liées à l'enfance mais aussi à l'âge adulte et, bien sûr, aux relations entre ces deux groupes sociaux. L'enfant n'est plus dominé par l'adulte dans le cadre d'une relation autoritaire et contraignante mais il n'est pas non plus perçu comme un petit être à protéger. Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, l'enfant est vu comme un être autonome et plutôt fort, capable de se débrouiller seul aussi bien — sinon mieux— qu'un adulte. Cette définition nouvelle de l'enfance coïncide avec une redéfinition de l'adulte. Ce dernier n'est plus perçu comme un guide; il ne possède plus la vérité, ni le pouvoir. Et pour cause: il se sent désemparé, dépassé par les événements, inquiet.

Les relations enfants-adultes et, plus précisément, les relations enfants-parents sont soumis à un nouvel éclairage. L'instabilité même de l'adulte, sa perte de confiance en lui-même comme en l'avenir entraîne une responsabilisation plus grande des enfants. Ces derniers ne peuvent plus compter sur la présence indéfectible d'un adulte à titre de guide sinon d'autorité suprême. Ils doivent compter sur eux-mêmes et leurs pairs. De même, ils ne peuvent s'appuyer sur des certitudes claires, car les adultes autour d'eux semblent avancer sur un terrain instable.

Le statut de l'enfant finit ainsi par se rapprocher de celui de l'adulte alors que l'écran de protection disparaît progressivement et les frontières entre les deux groupes d'âge sont de plus en plus brouillées. Toutefois, les responsabilités et l'autonomie accrues des enfants ne mènent pas vraiment à un nouveau Moyen Age. Dans les sociétés médiévales, l'enfance et l'âge adultes étaient indistincts. Or, depuis la naissance d'un sentiment d'enfance, l'histoire de l'enfance est celle d'une différenciation progressive. En reconnaissant des désirs, des besoins, une nature spécifique à l'enfance, les adultes se sont donnés une lourde responsabilité que ne connaissaient pas les parents au Moyen Age.

A mesure que progressait cette différenciation de l'enfance, les devoirs de l'adulte pour mieux répondre à la spécificité de l'enfance se sont accrus jusqu'à devenir très lourds à porter. A cette charge excessive s'ajoutent des bouleversements sociaux — que l'anthropologue Margaret Mead juge d'un impact sans précédent — qui ont profondément ébranlé les dernières certitudes et la confiance des adultes. C'est ainsi que par un curieux détour, alors même que l'enfance constitue plus que jamais un monde différent, les relations adultes-enfants sont caractérisées par le constat d'une certaine impuissance voire même d'une démission de l'adulte soudainement préoccupé de satisfaire ses propres besoins.

L'histoire de l'évolution de la notion d'enfance dans nos sociétés est donc celle du passage d'une relation enfants-adultes marquée par l'autorité à une relation plus égalitaire qui mènera, à la fin de notre siècle à une relation d'autorité inversée où l'enfant est perçu comme mieux équipé que l'adulte sinon pour sauver le monde, du moins pour sauver pour sa peau. Caractérisées par un certain abandon au dix-septième siècle alors que le sentiment d'enfance était peu développé, les relations parents-enfants évoluent ensuite dans le sens une prise en charge progressive de l'enfant par l'adulte. Cette prise en charge mènera toutefois, dans la deuxième partie du vingtième siècle à de nouvelles formes

d'abandon. De même, la volonté de répondre aux besoins des enfants, d'adapter les moeurs comme les institutions à cette découverte des différences fondamentales entre l'homme et ses petits, entraîne une mise à l'écart de l'enfance, reléguée plus que jamais dans un monde autre qui se referme sur lui-même.

Ainsi, non seulement l'invention même de l'enfance repose-t-elle sur une certaine opposition entre l'enfance et l'âge adulte perçus comme différents mais l'histoire même de la notion d'enfance est celle d'une confrontation constante entre ces deux groupes sociaux. La nature des divergences change mais l'opposition est maintenue. C'est d'ailleurs en notre fin de siècle alors même que le processus de différenciation progressive semble avoir atteint son apogée que l'opposition entre ces deux mondes, enfance et âge adulte, semble la plus brutale. La prolifération d'institutions et de produits conçus spécifiquement à l'intention des enfants masque et maquille cette aliénation profonde.

La littérature jeunesse participe à ce déguisement puisqu'elle nourrit l'image d'une société où l'enfant est roi. N'est-il pas à première vue plus choyé que jamais? Il n'a jamais eu autant de livres, de jeux, de loisirs ou d'institutions dessinés à son intention. Mais en même temps, la littérature destinée aux enfants et aux adolescents dénonce l'aliénation profonde, l'isolement réel de l'enfance en nous offrant des portraits d'enfants et surtout d'adolescents seuls au monde, écrasés par des responsabilités trop lourdes, déchirés par l'absence de certitudes, en quête de ports d'attache.

Les livres destinés aux enfants et aux adolescents méritent d'être interrogés soigneusement. La nature même de cette littérature, sa spécificité, expliquent la richesse de ses représentations. Si l'on accepte que toute représentation de l'enfance dans la littérature résulte d'un double parcours de l'écrivain exprimant, l'un, un discours sur l'enfance à partir d'un retour à l'enfance révolue et l'autre un discours sur l'enfance à partir de la perception qu'a l'écrivain adulte des enfants

*de l'enfance  
de sa nouveauté  
sur l'adulte l'enfance  
à son époque*

réels de son époque, il faut aussi admettre que la littérature destinée aux enfants commande un troisième parcours trahissant un discours à l'enfance.

La littérature jeunesse procède d'une intention. Sans cette intention on ne peut parler de littérature *pour* la jeunesse. Le succès d'une oeuvre pour la jeunesse dépend, bien sûr, de l'efficacité des moyens choisis mais le champ littéraire lui-même repose strictement sur cette intention que l'on peut traduire en termes de discours à l'enfance. Toute oeuvre de fiction peut parler de l'enfance, élaborant ainsi un discours sur l'enfance, mais la littérature jeunesse est celle qui répond aussi à une autre exigence : communiquer avec un lecteur d'un âge autre.

Nous croyons que ce discours à l'enfance donne lieu à des représentations différentes, plus riches et plus complexes puisqu'elles ne traduisent plus simplement les rêves, les craintes et les aspirations de l'adulte. Elles prennent aussi en charge, à des degrés divers, les rêves, les craintes et les aspirations de l'enfant lecteur, de l'enfant réel. L'histoire des représentations de l'enfance et de l'adolescence dans la littérature destinée aux enfants et aux adolescents est marquée par l'importance grandissante du discours à l'enfance. Fortement moralisatrice et édifiante à ses débuts, la littérature jeunesse est devenue de plus en plus ludique. Elle s'est attachée, à mesure que son public-cible se définissait plus clairement et se répartissait en groupes d'âge de plus en plus étroits, à distraire les enfants, leur plaire, en favorisant l'identification, en multipliant les lieux de l'enfance, en tentant, par maintes façons, de traduire leurs rêves et de répondre à leurs besoins.

L'importance grandissante du discours à l'enfance masque et maquille le discours sur l'enfance, comme nous avons pu le constater dans un roman comme le *Dernier des raisins*. Non seulement ce discours sert-il d'écran et permet-il de servir des représentations beaucoup plus choquantes qu'il n'en paraît mais le discours à l'enfance colore l'autre discours, sur l'enfance. Ce discours sur l'enfance, qu'il soit nostalgique et passéiste ou plus idéologique et social, est

contaminé par le discours à l'enfance. L'écrivain qui s'adresse intentionnellement à des enfants fera une relecture différente de sa propre enfance comme du concept d'enfance tel que défini dans sa société. Le discours à l'enfance ne s'ajoute pas simplement au discours sur l'adolescence: il modifie complètement les règles du jeu. Les deux discours ne sont pas disposés parallèlement mais bel et bien tressés.

L'histoire des représentations de l'enfance dans la littérature jeunesse depuis le dix-septième siècle reflète l'évolution de la notion d'enfance. Personnages-fantoches, personnages-prétextes, les premiers héros enfants de la littérature jeunesse sont mis au service d'une intention didactique, édifiante et moralisatrice. A mesure que l'enfance constitue clairement une race à part et que le discours à l'enfance prend de l'importance, les petits héros ressemblent de moins en moins à des modèles, de plus en plus à l'enfant réel. Leur identité psychologique devient mieux définie; ils sont plus nuancés, plus riches, plus autonomes aussi.

Les relations entre parents et enfants de papier évoluent selon les mêmes axes que les relations entre parents et enfants réels. On passe d'une relation autoritaire à une relation un peu plus égalitaire, où le devoir de protection de l'adulte envers l'enfant prédomine, à une forme de renversement duquel émerge l'enfant-adulte. Nous avons vu les caractéristiques de ce personnage auquel répond l'adulte-enfant. Notre analyse révèle que l'enfant-adulte apparaît en réaction à la transformation de l'adulte en adulte-enfant. Les jeunes héros sont tenus d'agir en adultes, forcés à accepter de lourdes responsabilités. Ils ne refusent pas d'être guidés: ils sont brisés par l'absence de guides. Ils ne rêvent pas de s'isoler: ils y sont condamnés.

Les jeunes héros de papier servent de support à des représentations qui ne sont pas des miroirs fidèles de l'enfant réel. Les livres sont des miroirs déformants. Les parents pourris et les enfants survivants des livres récents ne reflètent pas nécessairement un nouvel état de société où les parents sont médiocres et

impuissants et les enfants abandonnés et désespérés. Nous croyons plutôt que ce portrait trahit les angoisses d'écrivains adultes assaillis par le doute et la culpabilité. En ce sens, les thèses de Daniel Yankelovich dans *New Rules Searching for Self-Fulfillment in a World Turned Upside Down* nous apparaissent très éclairantes.

Au début du siècle, l'adulte avait une lourde tâche: l'éducation des enfants. Assurer leur subsistance et les guider dans leur développement représentaient des responsabilités énormes mais claires. A la fin du siècle, l'adulte a encore les mêmes responsabilités mais il est aussi condamné à s'épanouir: dans sa vie professionnelle comme amoureuse et sociale. Or, ces responsabilités diverses et complexes apparaissent souvent contradictoires et l'adulte est déchiré. Nous croyons que c'est ce déchirement, cette crise douloureuse, que trahissent les représentations de l'enfance dans le champ littéraire pour la jeunesse. Le mythe moderne de l'enfance traduit les angoisses d'une société adulte qui, dans le cadre d'un discours sur et à l'enfance, donne libre cours à des sentiments de culpabilité.

L'enfant survivant, comme le parent pourri d'ailleurs, révèlent une pensée profondément mythique. Ce portrait d'enfant seul au monde, Robinson moderne occupé à tenir bon, sert de support à une représentation symbolique et mythique qui transforme un concept culturel propre à une époque en fait de nature, masquant et maquillant ainsi l'enfant réel. Cette élaboration mythique procède d'une démarche simplificatrice, grossissante et dramatisante. Les représentations mythiques retiennent essentiellement un faisceau de sèmes convergents pour qualifier le personnage. Comme l'a expliqué Marie-José Chombart de Lauwe, l'enfant symbolique déréalisé et essentialisé devient le point de mire, le pôle référentiel de tout un univers. Les autres personnages se définissent en termes positifs ou négatifs en fonction de leur relation à cet enfant mythique.

Le mythe moderne de l'enfance auquel l'enfant personnage des livres pour la jeunesse sert de support révèle une relation trouble et douloureuse à l'enfance.

il traduit non seulement les relations difficiles entre adultes et enfants, parents et enfants, mais aussi l'inquiétude profonde d'une société qui a des difficultés à se réconcilier avec son passé comme à préparer l'avenir. Isolé dans un monde autre, l'enfant mythique est non seulement coupé de l'adulte mais aussi projeté dans un espace marginal, en rupture avec la société adulte actuelle. L'enfant mythique, nous l'avons vu, craint de grandir; il refuse de s'identifier à ses parents et d'insérer ainsi sa démarche dans une perspective de continuité plutôt que de rupture.

Les représentations mythiques contemporaines sont alarmantes. Mais en même temps, elles s'ouvrent sur une complicité nouvelle entre l'enfance et l'âge adulte. Nous avons vu que dans la perspective narrative, l'écrivain adulte s'accorde un statut d'exception. Il tend à se fondre dans le monde autre de l'enfance et se faire complice de ces petits héros qui rejettent les normes régissant l'univers des adultes. L'écrivain adulte revendique une certaine marginalité et, à sa façon, il dénonce les travers d'une société adulte égarée tout en tentant de mieux armer les jeunes pour y faire face.

Nous avons tenté tout à la fois de cerner la spécificité de la littérature jeunesse et de tracer l'évolution de la notion d'enfance comme des représentations de l'enfance dans le corpus destiné à la jeunesse car cette démarche nous semblait essentielle afin d'identifier les contours d'un mythe moderne de l'enfance. L'ampleur de cette démarche ne nous a pas permis d'approfondir davantage la signification et la dynamique profonde de cette pensée mythique autour et à partir de l'enfance. Notre lecture de l'histoire de l'enfance comme de ses représentations nous a permis d'esquisser un portrait schématique de l'enfant mythique à la fin de notre siècle. Il reste à confronter ce portrait sommaire à des représentations diverses dans des analyses plus vastes et systématisées. Nous croyons qu'une telle réflexion mérite d'être poursuivie. Elle devrait nous permettre de jeter un précieux éclairage sur notre société telle que définie dans sa relation à l'enfance.

La réflexion sur la spiritualité mérite aussi d'être non seulement poursuivie mais reprise dans le cadre d'une relecture de l'évolution du champ littéraire destiné à la jeunesse. Notre approche a été largement instinctive dans le cadre de cette recherche mais nous croyons que la notion de spiritualité est essentielle à une compréhension profonde non seulement de l'histoire de la littérature jeunesse mais aussi de ce mythe moderne dont nous avons esquissé les grands traits. Nous croyons que le discours sur la spiritualité pourrait ressurgir de façon importante au cours des prochaines années. L'histoire de la littérature jeunesse est ponctuée de nombreux allers et retours. Ce qu'un siècle condamne peut être récupéré au suivant. Il en a été ainsi du merveilleux et des fées; or, la spiritualité nous apparaît un thème encore plus essentiel à la compréhension de nos valeurs et attitudes liées à l'enfance.

Notre réflexion sur la spécificité du champ littéraire pour la jeunesse ne règle sans doute pas la question à jamais. Il nous semble toutefois que l'identification d'un triple parcours a l'avantage de resituer la littérature jeunesse dans une perspective plus juste. La littérature jeunesse n'est pas une paralittérature; elle a sa propre paralittérature comme son avant-garde et sa grande littérature, plus acclamée par l'institution que les lecteurs. La littérature jeunesse est un champ défini en fonction du destinataire et la force de cette définition en termes de trois parcours tient à ce qu'elle souligne le défi de création inhérent à ce champ. La littérature jeunesse pose les mêmes problématiques que la littérature générale mais en ajoutant une difficulté supplémentaire: rejoindre un lecteur d'un autre âge, appartenant, il est vrai, à un monde au moins un peu autre.

C'est dans le cadre d'une double démarche, de recherche et de création, que nous avons réussi à identifier des éléments de réponses à nos interrogations. Cette approche n'a, bien sûr, rien de révolutionnaire mais il nous semble utile de souligner ici la pertinence d'une telle démarche dans le cadre spécifique de la littérature jeunesse. C'est parce que cette littérature repose sur une distinction, une

opposition et une volonté de communication, entre l'enfance et l'âge adulte que cette double réflexion prend toute son importance. Pour mieux comprendre cette littérature il faut non seulement interroger les oeuvres destinées à la jeunesse mais aussi cette relation entre un écrivain adulte et un enfant lecteur.

La littérature jeunesse québécoise est née tardivement, ce qui nous a amené à étudier surtout l'évolution de la notion d'enfance et ses représentations dans des corpus d'autres pays. Des différences assez flagrantes entre les représentations américaines et européennes par exemple, nous ont incité à concentrer, dans un deuxième temps, sur le corpus américain. S'il est vrai que les valeurs d'une société dans sa relation à l'enfance sont un puissant révélateur de l'identité profonde de cette société même il va sans dire que des études comparatives à partir de la notion d'un mythe moderne de l'enfance constituerait une précieuse mine d'informations. Cette première recherche ouvre aussi la voie, nous l'espérons, à des analyses plus poussées pour mieux cerner l'évolution du mythe de l'enfance dans la littérature jeunesse québécoise.

Nous avons retracé la présence d'un mythe moderne de l'enfance dans le champ littéraire destiné à la jeunesse. Or, la structuration d'un système de personages en termes d'enfants-adultes et d'adultes-enfants nous semble aussi présente dans les représentations télévisuelles. Il suffit de penser, dans la programmation québécoise contemporaine, aux capsules dramatiques d'émissions comme *Le club des 100 Wattset Les débrouillards* ou à des téléromans jeunesse comme *Watatatowou Robin Stella* où des parents guenilles ou pourris côtoient des enfants matures, débrouillards et forts. Les représentations de l'enfance dans la littérature destinée aux adultes ont fait l'objet, comme nous l'avons mentionné, de plusieurs recherches très précieuses pour ceux qui tentent de cerner la spécificité des représentations dans la littérature destinée aux enfants et aux adolescents. Nous croyons toutefois que pour bien cerner le mythe moderne

de l'enfance il faudra ouvrir la recherche aux autres médias comme à d'autres lieux d'investissement du discours social.

Dans le monde de l'enfance, les récits voyagent couramment d'un lieu à l'autre; les créateurs aussi. De nombreux albums québécois ont fait l'objet de présentations télévisuelles dans une série produite par Prisma au cours des années 80. Des écrivains et illustrateurs comme Cécile Gagnon et Marie-Louise Gay ont transformé leurs livres en pièce de théâtre ou leur pièces de théâtre en livres. Plusieurs projets d'adaptation cinématographique ou télévisuelle sont à l'étude ou en cours. La populaire série cinématographique des Contes pour tous de Roch Demers fait l'objet d'une collection de livres poche chez Québec/Amérique. D'autres éditeurs tentent de réunir littérature et jeux. La courte échelle a produit des coffrets de livres-jeux alors que les éditions Chouette font une percée du côté des livres-jouets. Ces promenades spontanées trahissent des liens intimes qui méritent d'être explorés.

L'industrie du jouet comme du film ou de la télévision ne fonctionnent pas comme la machine littéraire et la genèse de création présidant à l'élaboration des représentations n'est sans doute pas la même. Nous croyons toutefois que l'histoire des représentations s'organise autour des mêmes axes d'évolution dans ces lieux divers. Sur l'industrie du jouet, Philippe Ariès écrivait: "Il est probable qu'il existe un rapport entre la spécialisation enfantine des jouets et l'importance de la petite enfance dans le sentiment que révèlent l'iconographie et le costume depuis la fin du Moyen Age."<sup>1</sup> On sait par ailleurs que le culte de l'enfance au dix-neuvième siècle coïncide avec la création de nouvelles poupées représentant des enfants et non des adultes, comme c'était le cas traditionnellement. De même, l'apparition de l'enfant-adulte dans la littérature jeunesse au vingtième siècle trouve un écho dans l'invention d'une poupée aussi adulte que célèbre: la poupée

---

<sup>1</sup> P. Ariès. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1973, 316 p., p. 101.

Barbie, créée en 1959. La nature apparemment mythique et fortement compensatoire des représentations dans l'industrie du jouet ne peut qu'exciter notre curiosité. Ainsi, alors même que le nombre d'enfants par famille est considérablement réduit et que, d'un point de vue plus idéologique, des sociologues prédisent la disparition de l'enfance, l'industrie du jouet met en vedette des poupées quintuplées et des peluches donnant naissance à de nombreux petits.

L'industrie du meuble, du vêtement mais aussi de la publicité constituent d'autres lieux d'exploration importants. Ainsi faut-il, croyons-nous, multiplier les lieux d'investigation tout en approfondissant les analyses dans le champ littéraire pour la jeunesse. Il faudra interroger les représentations dans ces lieux divers en tentant d'identifier la présence de discours sur et à l'enfance. Les portraits mythiques tracés à partir de recherches dans les lieux destinés à l'enfance mériteront ensuite d'être comparés aux portraits plus ou moins mythiques de l'enfance proposés aux adultes à la télé, dans les livres, dans les journaux. Comment ne pas s'étonner, par exemple, du fait que les portraits d'adolescence véhiculés dans les journaux au cours des dernières décennies, soient si différents des représentations véhiculées dans la littérature pour la jeunesse? Aux images d'adolescents violents, révoltés, évoluant en gangs que nous livrent les journaux, les romans pour adolescents répondent avec des portraits d'adolescents effacés, résignés, seuls au monde.

A suivre.

**QUATRIEME PARTIE**

**CREATION ET REPRESENTATION**

## CHAPITRE 7

### GENESE DE L'OEUVRE

#### 1. De la recherche à la création

Au printemps 1990, Raymond Tétreault, directeur de la revue *Des livres et des jeunes*, m'a interviewée à propos de *La bibliothèque des enfants*, un ouvrage que je venais de lancer, regroupant mon choix des 300 meilleurs albums pour enfants parus en langue française au cours des deux dernières décennies. A la toute fin de l'entrevue, le directeur de *Des livres et des jeunes* m'a posé une question à laquelle j'étais maintenant habituée: Quand allez-vous écrire des livres pour enfants?

La question était sûrement pertinente. En dix ans, à titre de critique de littérature pour la jeunesse, principalement au journal *Le Devoir*, j'avais lu des milliers d'albums et de romans. Or, j'écrivais depuis plus longtemps encore. Journaliste depuis l'âge de 16 ans, je collaborais entre autres, de façon régulière, au magazine *L'actualité*. J'avais par ailleurs remporté de nombreux prix en journalisme: premier prix en journalisme d'enquête au Canada dans le cadre du National Magazine Awards, prix Judith Jasmin et plusieurs autres. Le communiqué accompagnant les exemplaires de *La bibliothèque des enfants* offerts en service de presse mentionnait aussi que j'enseignais la littérature jeunesse à l'Université du Québec à Montréal depuis la création du certificat

en littérature de jeunesse en 1985. Pour toutes ces raisons, il était sans doute normal que j'écrive des livres pour enfants.

Dans un article intitulé "Dominique Demers: une passionnée de la littérature d'enfance" paru dans la livraison d'automne 1990 de *Des livres et des jeunes*, sous la plume de Véronique Corpataux, alors assistante de Raymond Tétreault, j'ai pu lire:

Cette pro de la formule bien tournée, toujours originale, n'ose pas encore se lancer dans l'écriture pour enfants. C'est la question habituelle et sa réponse ne varie pas: "il y a trop de belles choses, je ne me sens pas à la hauteur."<sup>1</sup>

C'était effectivement ce que j'avais répondu, en toute sincérité, à *Des livres et des jeunes* comme au *Devoir*, à *La Presse*, à *La Tribune*, à *Châtelaine*... Si j'accorde autant d'importance à l'article paru dans *Des livres et des jeunes*, c'est à cause de la petite phrase qui suit, à la toute fin de l'article: "En ce qui nous concerne, elle nous a répondu en riant comme pour éloigner d'elle une forte tentation."<sup>2</sup> L'article suggérait donc que j'avais envie d'écrire pour les jeunes alors même que j'affirmais le contraire. Or, justement, au moment où paraissait l'article dans *Des livres et des jeunes*, plusieurs mois après l'entrevue, j'avais écrit un premier roman pour enfants et signé un contrat avec l'éditeur La courte échelle.

Pourtant, je croyais effectivement, au printemps 1990, que je n'écrirais jamais pour les jeunes ou alors, seulement à 60 ou 70 ans. La critique et l'écriture me semblaient peu compatibles, entre autres parce qu'à tous les trois ou six mois, je tombais forcément sur un livre que j'aurais voulu écrire. A force d'accumuler les coups de coeur, on se sent bien humble. C'est en 1990

---

<sup>1</sup> V. Corpataux. "Dominique Demers; une passionnée de la littérature d'enfance", *Des livres et des jeunes*, no 37, automne 1990, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

que j'ai lu *Le héron bleu*, paru en 1983 sous le titre *Solitary Blue* mais traduit en 1989 chez Flammarion. Je crois bien que c'est, de tous les livres pour enfants ou adolescents que j'ai lus, mon plus grand coup de coeur et c'est avec beaucoup d'émotion que j'ai découvert, à l'étape de pré-recherche de cette thèse, que l'auteur, Cynthia Voigt, avait reçu la médaille Newbery, la plus haute distinction aux Etats-Unis, pour le tome précédent de la vaste fresque des Tillerman dont fait partie *Le héron bleu*. *Le héron bleu*, comme d'autres romans avant, me coupait les ailes. Je ne me sentais vraiment pas la force de livrer un récit aussi puissant.

En 1990, j'hésitais entre le journalisme et la littérature jeunesse. J'avais visité le pôle Nord et l'Ethiopie, interviewé des gens passionnants, signé des articles dont on avait beaucoup parlé. J'adorais le journalisme mais j'aimais tout autant mon travail de recherche en littérature jeunesse. Or, poursuivre les deux carrières en parallèle, alors même que j'avais trois enfants en bas âge, était devenu difficile. Le plus simple me semblait d'abandonner la littérature jeunesse, un domaine dans lequel je n'étais pas assurée de gagner ma vie. Quelque chose me retenait. Quelque chose de plus important que ce bonheur de lire qui, je crois bien, motive tous les critiques littéraires. Ce quelque chose était bien mal cerné à l'époque. Il se composait de souvenirs, d'intuitions, de questionnements épars. Ce quelque chose a fini par porter un nom: la représentation de l'enfance en littérature d'enfance et de jeunesse et le double discours sur et à l'enfance qui caractérise cette littérature. Mais en 1990, je ne le savais pas encore.

Je savais par contre que les livres pour enfants étaient trop peu et mal étudiés. Qu'ils méritaient plus qu'un discours descriptif, qualificatif ou anecdotique. Des sociologues et des historiens s'étaient nourris de l'oeuvre de la Comtesse de Ségur pour mieux comprendre la vie sous le second

Empire et il me semblait que les romans de Sophie Rostopchine n'étaient pas les seuls à mériter d'être étudiés à titre de document social. D'autres questionnements piquaient ma curiosité. Pourquoi me semblait-il erroné d'identifier *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry à la littérature jeunesse— malgré les nombreux clins d'oeil de l'auteur aux enfants— alors même qu'un récit clairement destiné aux adultes comme *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture me semblait pouvoir faire partie d'un corpus destiné à la jeunesse. Je savais que trop de livres dits pour enfants parlent de l'enfance et non à l'enfance et que la force d'un roman comme *Le héron bleu* tient bien plus au portrait de l'enfance et de l'adolescence qu'il propose qu'à l'écriture elle-même. En fait, j'avais l'impression de pouvoir m'accrocher à quelques intuitions tout en étant confrontée à de vastes questionnements.

En 1986-1987, au cours des recherches dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de maîtrise sur "Les nouveaux héros des albums québécois pour la jeunesse de 1970 à 1985", j'avais découvert les travaux de Marie-José Chombart de Lauwe sur la représentation de l'enfance au cinéma, en littérature générale mais aussi en littérature de jeunesse. Je sentais confusément que ces travaux, ou du moins cette approche, me serait fort utile pour élucider des questions comme: pourquoi le *Petit Prince* n'est pas un livre pour la jeunesse? qu'est-ce qui fait du *Héron bleu* un roman si puissant? ou encore: pourquoi tant de livres pour enfants ne semblent pas du tout rejoindre les enfants?

Dans le travail de recherche et de réflexion menant à la sélection des 300 albums de *La bibliothèque des enfants*, j'avais aussi été confrontée à des questions de ce genre. A quoi tient, par exemple, la magie des albums de Ginette Anfousse? Le texte est désespérément simple, les thèmes peu étonnants, et si la relation texte/image est assez originale, d'autres albums

non retenus dans ma sélection sont bien plus exceptionnels à ce titre. Au moment de choisir les 300 titres de *La bibliothèque des enfants*, après avoir lu ou relu quelque 3000 récits illustrés, j'avais navigué dans l'obscurité pendant des semaines. En soumettant les albums les plus intéressants à une grille d'évaluation — du genre x points pour la qualité du texte, x autres pour la qualité de l'image, x autres encore pour l'originalité du thème et la cohérence texte/images— j'étais déçue des résultats. C'est-à-dire que certains de mes albums préférés n'étaient pas très bien cotés alors que d'autres, que spontanément j'aurais préféré ne pas retenir, obtenaient des scores exceptionnels.

Pressée par l'éditeur qui avait déjà prévu un grand lancement coïncidant avec l'ouverture de la librairie Renaud-Bray Jeunesse à Montréal, j'avais décidé, un matin, de travailler intuitivement. Je m'étais mise à arpenter mon bureau où s'entassaient plus de 1000 albums et au bout d'une heure, j'en avais choisi plus de 150. Surtout, j'étais persuadée que chacun de ces 150 albums devait figurer dans *La bibliothèque des enfants*. C'est en cherchant un dénominateur commun à ces 150 albums que j'ai compris que la glorieuse alchimie qui les caractérisait tenait à une certaine complicité avec l'enfant lecteur. Je n'aurais su en dire plus.

En fait, tout ce qui était vraiment clair, c'est que plus de dix ans après avoir commencé à m'y intéresser, la littérature jeunesse me semblait plus mystérieuse que jamais. Je n'arrivais pas à cerner la spécificité même de cette littérature ou encore ce qui, par-delà le bonheur de lire, me fascinait tant dans ces livres. Tirillée entre le journalisme et la littérature jeunesse, j'ai finalement décidé, au printemps 1990, de m'inscrire à un doctorat en communication à l'Université de Montréal, un champ d'étude qui me semblait pouvoir rallier ces deux options. J'ai frémi en découvrant l'importance des

cours de statistiques imposés dans le cadre de la propédeutique — je n'avais jamais étudié en communication— surtout que mes connaissances mathématiques s'arrêtaient bien avant la maîtrise des divisions à deux chiffres.

A la fin de la propédeutique, cours de statistiques compris, je m'ennuyais déjà des livres pour enfants. J'avais exploré la télévision des jeunes mais sans fascination. Le public-cible, les intentions, la nature et la force des récits, me semblaient là beaucoup plus clairs, peut-être parce que le récit télévisuel est créé en équipes, à partir de mandats bien précis. Alors que l'écrivain pour la jeunesse procède intuitivement plongeant souvent dans un premier chapitre sans savoir où l'aventure le mènera, les concepteurs et rédacteurs de récits télévisuels pour enfants procèdent par étapes avec des publics-cibles bien identifiés, un créneau horaire, un mandat....

Au printemps 1990, j'ai aussi découvert un pays d'un arpent et demi en visitant des amis installés au bord du lac Supérieur près du Mont-Tremblant. Ce n'était pas ma première visite au lac mais c'est en marchant pour le simple plaisir de me gaver du printemps des montagnes que j'ai découvert, la veille de Pâques, une petite pancarte "à vendre" en bordure du chemin du Tour du lac, à quelques mètres d'un sentier à moitié perdu dans un sous-bois. Au pied de la pente raide, alors même que je n'avais pas encore visité la maison bleue à moitié pourrie au bord de ce lac qui, soudain, me semblait immense, j'ai su que c'était chez moi. Depuis toujours. Le lendemain matin, jour de Pâques, l'agent immobilier plutôt étonné fêtait cette transaction tombée du ciel.

Le 281 chemin du Tour du lac est bien plus qu'une simple anecdote. Sans ce pays, je n'aurais peut-être jamais écrit. Je ne sais pas vraiment pourquoi. Je sais seulement qu'au bord du lac, il y a des sapins immenses et

que leurs branches tendent vers le ciel. Toujours. Quelques mois après la transaction vite faite, j'ai compris que le petit chalet bleu était prêt à s'écrouler et que mon père avait raison en disant qu'il faut toujours faire inspecter un bâtiment avant de l'acheter. Mais il était trop tard; j'avais déjà découvert que les sapins au bord du lac dansent dans la tempête.

Il a plu presque jour et nuit, cet été-là, au cours des deux semaines de vacances familiales au bord du lac. J'avais épuisé toutes mes ressources d'ex-monitrice de camp de vacances et mes enfants étaient tellement agités que je rêvais de les hacher menu comme dans les contes de Perrault. Pour les distraire, un matin, j'ai imaginé un jeu: inventer des histoires sans réfléchir. A tour de rôle, les trois mousses se sont exécutés après quoi l'aîné m'a renvoyé la balle: "A ton tour maman!" J'ai eu beau plaider qu'à titre d'animatrice je n'avais pas à participer, la menace de soulèvement m'a convaincue qu'il fallait obtempérer. L'histoire que j'ai racontée est celle de *Valentine Picotée*, mon premier livre pour enfants, paru en 1991 à La courte échelle. J'ai puisé dans mon bassin d'anecdotes enfantines, choisi un petit épisode de la vie d'Alexis, mon deuxième fils, et brodé à partir de là.

Lors de rencontres avec mes lecteurs, je raconte aux enfants qu'une fois rentrée chez moi, après les vacances, j'ai eu de la difficulté à plonger dans un reportage pour le magazine *L'actualité* parce que l'histoire de *Valentine Picotée* "me chatouillait la cervelle". Au bout de quelques jours, j'ai rendu les armes et écrit le court roman d'une traite après quoi je l'ai lu à mes enfants. L'histoire s'était enrichie de plusieurs événements et j'avais trouvé un dénouement surprise. Les enfants l'ont adorée. L'aîné, Simon, qui décidément aime bien pousser sa mère dans le dos, voulait absolument que je soumette mon histoire à La courte échelle, l'éditeur le mieux connu des enfants. J'ai beaucoup hésité, comme je l'explique à mes jeunes lecteurs, "parce que je

suis très orgueilleuse et que j'avais très peur qu'on m'annonce que mon livre est pourri".

En dix ans, j'avais lu beaucoup de livres moches et par ailleurs, comme je l'ai déjà mentionné, j'avais des coups de coeur qui me coupaient les ailes. La production en littérature jeunesse est tellement abondante — plus de 4000 titres, annuellement, en langue française seulement— que je me sentais un peu ridicule d'ajouter un grain de sable à cette plage immense. Non seulement, je ne me sentais pas à la hauteur des grands auteurs que j'admirais mais j'entendais déjà les écrivains et les éditeurs que j'avais égratignés crier à tue-tête: "la critique est pourrie".

Finalement, j'ai expédié mon manuscrit à Bertrand Gauthier, directeur de La courte échelle, accompagné d'une petite note manuscrite disant à peu près ceci:

Cher Bertrand,

Un de mes étudiants à l'université a écrit un court récit intitulé *Valentine Picotée*. Le texte me semble assez intéressant mais j'ai des réserves. Tes impressions seraient grandement appréciées.

Merci,

Dominique

Le court message était essentiel car La courte échelle fonctionne exclusivement par commandes. Tous les autres manuscrits sont retournés sans être lus. Une semaine après la date d'expédition, j'ai reçu un appel d'Hélène Derome, directrice de la production. La courte échelle voulait faire signer un contrat à mon étudiant! Après avoir inventé des vacances à ce pauvre élève, j'ai finalement avoué, des semaines plus tard, qu'il n'existait pas. J'espérais alors publier sous un pseudonyme mais l'éditeur tenait à ce

que je signe *Valentine Picotée*. L'argument voulant qu'un écrivain fantôme ne puisse rencontrer ses lecteurs m'a convaincue.

Peu de temps après, La courte échelle me suggérait d'écrire un autre roman mettant en vedette le héros de *Valentine Picotée*. Le "vrai" Alexis était ravi mais sa mère hésitait. Un seul petit roman, bien ou mal reçu, me semblait assez peu compromettant. Deux, c'était déjà peut-être trois. Ça devenait sérieux... Or, j'étais loin d'être certaine d'avoir le souffle d'un véritable écrivain. *Valentine Picotée* s'adressait aux 7-10 ans; l'histoire avait été inventée pour faire plaisir à mes enfants, un peu comme on prépare une collation surprise. J'ai annoncé à mon éditeur surpris que j'écrirais effectivement un autre livre mais qu'il s'agirait cette fois d'un roman pour adolescents. Ce projet me semblait plus difficile. Je me disais que si je réussissais à écrire un roman pour adolescents assez bon pour figurer dans une éventuelle *Bibliothèque des jeunes* alors j'essaierais peut-être de devenir écrivaine pour la jeunesse.

Hélène Derome m'avait demandé de quoi parlerait ce fameux roman. Je n'en savais rien mais mon expérience en journalisme m'avait enseigné que pour bien travailler je devais absolument trouver un sujet qui me remue jusqu'aux tripes. La question m'est apparue ainsi: qu'avais-je envie de dire, ou qu'est-ce que je ressentais de plus intense en pensant à l'adolescence? La réponse était évidente. J'avais perdu ma mère à l'âge de 14 ans et cet événement me semblait résumer, contenir, embrasser, toute mon adolescence. Alors j'ai dit, comme ça, au beau milieu d'un sandwich au thon, que mon roman aborderait le thème de la mort. En m'entendant parler, je me souviens d'avoir pensé: dans quelle galère, diable, me suis-je embarquée?

Je devinais que pour bien amorcer ce roman— rédiger un plan ou aligner un premier chapitre— je devais m'isoler un peu. Ne plus répondre au téléphone pour la journaliste, quitter la marmaille aussi. Il y avait justement

une maison vide au bord d'un lac peuplé de sapins géants. J'ai pris deux semaines de congé et, au bout de dix jours, le roman était fini. Je savais qu'*Un hiver de tourmente* serait bien reçu et, j'avais beau me répéter qu'on n'est jamais bon juge de ses propres enfants, je sentais bien que ce roman aurait fait partie de ma sélection dans *La bibliothèque des jeunes*<sup>3</sup>.

*Un hiver de tourmente* a changé ma vie. Ecrire me procurait un bonheur fou. Je travaillais au moins dix heures par jour et le soir, avant de dormir, j'essayais d'imaginer ce que vivrait mon héroïne le lendemain. La plupart du temps, je n'en savais rien mais je ressentais un merveilleux vertige. N'est-ce pas extraordinaire de s'endormir en sachant qu'on peut tout inventer avec un personnage de papier? Le plaisir du métier, en journalisme, tient à des sujets bien réels et les projets ne sont pas toujours réalisables. Pour faire un reportage sur l'île d'Ellesmere, il faut obtenir le budget, les permissions, trouver un pilote d'hélicoptère, l'équipement... Et il suffit d'une bonne tempête pour faucher le projet. Je songeais, véritablement éblouie, qu'écrire est toujours possible. On peut être sourd, muet, aveugle, et inventer encore des histoires. N'importe quelle histoire. Je me disais que l'écriture romanesque constitue une formidable police d'assurance-bonheur. Rien — ou presque — pouvait m'empêcher d'écrire.

## 2. De l'autobiographie à la fiction

C'est à l'automne 1990 que j'ai écrit mon premier roman pour adolescents. En même temps, je débutais la scolarité du doctorat en études

---

<sup>3</sup> Alors même que je travaillais à *La bibliothèque des enfants*, je caressais le projet d'un deuxième tome consacré au roman pour adolescents. Le projet est maintenant en voie de réalisation. Il réunit heureusement une équipe de trois auteures — Ginette Guindon, Yolande Lavigueur et moi-même —; je n'aurai donc pas à me prononcer sur *Un hiver de tourmente* ou ses suites.

françaises. Je sentais déjà que les deux projets étaient liés mais j'aurais eu bien du mal à l'expliquer. J'avais décidé de tracer l'historique des représentations de l'enfance en littérature jeunesse en espérant identifier un mythe moderne propre à la fin du vingtième siècle. La fin des années 60 m'apparaissait une étape marquante. Les nouveaux récits, les nouveaux héros, des années 70 et 80 me semblaient véhiculer une pensée mythique liée à l'enfance différente de celle de la première moitié du siècle. J'avais aussi remarqué que la littérature pour adolescents offrait, depuis plusieurs années déjà, des représentations particulièrement dures, choquantes, étonnantes. Les héros adolescents avaient quelque chose d'émouvant, de troublant, d'inquiétant même.

A l'automne 1991, j'ai donné un cours de trois crédits sur "La représentation de l'enfance dans la littérature jeunesse" aux étudiants du certificat à l'Université du Québec à Montréal. Ce cours devait m'inciter à réunir des informations et des intuitions éparses, pousser la recherche, clarifier ma pensée. J'ai eu l'agréable surprise de découvrir que le sujet passionnait mes étudiants. La problématique des représentations de l'enfance constituait une excellente approche pour mieux apprécier et comprendre le corpus choisi. La session débutait avec une douzaine d'heures d'historique des représentations après quoi les étudiants exploraient un corpus d'oeuvres destinées aux adolescents. Ce corpus était constitué d'oeuvres présentant un personnage central adolescent fort, non pas moralement ou physiquement, mais d'un point de vue littéraire. La plupart de ces romans— je l'ai constaté après coup— provenaient des Etats-Unis. Et presque tous les héros vivaient une situation douloureuse.

*Un hiver de tourmente* n'avait pas encore été publié au moment où j'ai donné ce cours. Toutefois, entre le volet historique et le volet analyse du

cours, j'ai décidé de présenter aux étudiants un exposé sur la genèse de mon premier roman pour adolescents. Cela me paraissait très important. Je sentais qu'en racontant la genèse de l'oeuvre, en comparant *Un hiver de tourmente* à *Valentine Picotée*, en explorant aussi la création du personnage central avec eux, je les aiderais à mieux comprendre la notion même de représentation de l'enfance. En préparant cet exposé, j'ai compris qu'*Un hiver de tourmente* aurait pu faire partie du corpus d'oeuvres à analyser. Comme les héros de tous ces romans, l'héroïne d'*Un hiver de tourmente* s'opposait à un monde d'adultes incompréhensifs, vivait des situations éprouvantes, ne trouvait de consolation qu'auprès de ses pairs ou d'adultes marginaux et se sentait désespérément seule au monde.

C'est en cours d'exposé que je me suis mise à insister sur le voyage de l'écrivain au pays de l'enfance en distinguant, de façon encore imprécise, deux types de discours, sur et à l'enfance. Dans les semaines qui ont suivi cet exposé, j'ai relu *Un monde autre: l'enfance et Enfants de l'image* de Marie-José Chombart de Lauwe et il m'est apparu clairement que le discours à l'enfance méritait plus d'importance. L'exposé — et, bien sûr, les questions et commentaires des étudiants — m'ont permis aussi de mieux comprendre comment la démarche d'écriture dans *Valentine Picotée* était d'une nature différente d'*Un hiver de tourmente*.

Avec *Valentine Picotée*, je m'adressais clairement à des enfants; à mes enfants, à leurs amis. C'est ma connaissance d'eux et mon désir de leur plaire qui nourrissait le récit et déterminait le personnage principal. Pour écrire *Un hiver de tourmente*, j'avais surtout voyagé dans mon adolescence bien qu'une connaissance de mes lecteurs éventuels m'ait guidée. Non seulement avais-je déjà enseigné au secondaire avant de collaborer au magazine *L'actualité* mais la plupart de mes reportages — et les plus importants — avaient touché

le monde des jeunes. J'avais donc interviewé longuement des dizaines d'adolescents au cours des dernières années. Ces expériences m'ont sans doute aidé à créer une héroïne qui, bien que tirée de mon adolescence, ressemblait aux jeunes lecteurs de la génération actuelle.

Quelques semaines avant la parution, en février 1992, de mon premier roman pour adolescents, un producteur important, CINAR, a engagé les discussions pour acheter une option sur les droits d'*Un hiver de tourmente* et ses suites. Le roman avait été choisi parmi une foule d'autres, parus au Québec comme en France et aux États-Unis. J'aurais dû être heureuse, soulagée. Pourtant, je me demandais encore si j'avais l'étoffe d'une écrivaine. Finalement, je n'étais vraiment pas du tout certaine d'avoir passé le test. Voici pourquoi. *Un hiver de tourmente* raconte la mort de ma mère et mes premières amours. Bien des événements ont été modifiés mais l'essentiel est clairement autobiographique. L'histoire existait donc déjà; les émotions aussi. Je me disais que le roman était sans doute bon mais il contenait si peu de fiction... Or, je n'avais pas envie de raconter le reste de ma vie. Et je n'étais pas certaine de posséder le talent d'inventer des histoires.

L'idée d'une suite à *Un hiver de tourmente* était née alors même que j'attaquais l'avant-dernier chapitre. L'héroïne m'avait dépassée. Marie-Lune existait vraiment. Et je savais qu'elle était enceinte. Pourtant, rien ne suggérait cette grossesse dans *Un hiver de tourmente*. Cette révélation me fascinait. J'avais l'impression de ne pas avoir décidé que Marie-Lune était enceinte. C'était arrivé, tout simplement. Depuis quelques chapitres déjà, j'avais l'impression d'écouter mon personnage, de la regarder vivre bien plus que de lui inventer des paroles et des actions. Je n'avais pas vécu de grossesse à l'adolescence. Où diable avais-je donc déniché cette histoire? Et comment ferais-je pour la raconter?

Tous ceux qui avaient lu le manuscrit d'*Un hiver de tourmente* — éditeur, directrice de production, réviseur, comité de jeunes à La courte échelle, producteur, amis... — avaient particulièrement aimé les lettres de la mère à sa fille qui constituent l'essentiel des derniers chapitres. Or, ces passages sont — et c'est ce qui surprend toujours mes jeunes lecteurs — ce qu'*Un hiver de tourmente* a de moins autobiographique. Presque tous les autres matériaux du roman trouvent un écho dans mon passé d'adolescente mais je n'ai jamais reçu de lettres de ma mère. C'est en m'accrochant à ces commentaires que j'ai trouvé le courage de faire le saut, de l'autobiographie à la fiction.

D'une certaine façon, j'étais quand même bien heureuse de plonger dans un monde d'invention. Par-delà le bonheur d'écrire, d'animer des personnages de papier, *Un hiver de tourmente* s'était révélé une expérience éprouvante. J'étais revenue du lac complètement vidée. Trop d'émotions, trop de souvenirs douloureux déterrés en même temps. Les premiers chapitres m'avaient en quelque sorte permis de renouer avec ma mère et c'est en pleurant à torrent, complètement chavirée, que j'avais écrit les lettres de Fernande à Marie-Lune. En signant ces lettres, deux fois sur trois, j'avais écrit Dominique au lieu de Fernande. C'est ainsi que j'ai découvert que le roman racontait non seulement ma relation à ma mère mais aussi ma relation à ma fille. J'étais à la fois Marie-Lune et Fernande et je me sentais submergée par un trop-plein d'émotions. La fiction me permettrait de connaître un peu de repos, d'explorer des eaux moins troubles.

*Les grands sapins ne meurent pas*, la suite d'*Un hiver de tourmente*, a été écrit à la fin de l'automne 1991. Ne pouvant me tourner vers ma propre adolescence pour élaborer la trame narrative, j'ai fait appel à mon expérience journalistique. L'idée derrière le roman, la façon d'orienter cette grossesse

adolescente, m'est venue d'un reportage que j'ai signé intitulé "L'avortement ordinaire". Cette enquête m'avait fortement impressionnée. J'avais découvert des faits connus de bien des professionnels du milieu médical et journalistique mais que les médias avaient tus jusqu'alors. Ainsi, j'apprenais que les adolescentes enceintes sont souvent encouragées par leurs parents à subir un avortement alors qu'elles-mêmes penchent plus facilement vers l'option de poursuivre la grossesse. Mais en aucun cas étaient-elles encouragées ou manifestaient-elles le désir de confier l'enfant à l'adoption. Un véritable interdit semblait désormais entourer cette pratique. Les entrevues révélaient d'ailleurs que la plupart des gens considéraient l'avortement plus humain que l'adoption. "Comment peut-on abandonner un bébé après l'avoir porté neuf mois?" s'étonnaient les interviewées.

L'enquête avait aussi levé le voile sur une technique d'avortement très peu connue du grand public— et parfois même des patientes— bien qu'assez couramment pratiquée: le démembrement. J'apprenais ainsi que dans le cas d'une grossesse tardive, la technique d'aspiration se compliquait, devenait beaucoup plus dangereuse pour la patiente, et devait être précédée du démembrement du fœtus sans quoi la masse ne pouvait être aspirée. Ce qui m'étonnait le plus dans tout cela c'est qu'on n'en parle jamais. Je me souvenais d'avoir imaginé une adolescente, repoussant plusieurs fois l'échéance sans en connaître les conséquences, se présentant à la clinique du Dr Morgentaler et découvrant seulement à ce moment la technique qui s'imposait. Qu'aurait-elle décidé alors? Ne se serait-elle pas présentée plus tôt à la clinique si elle avait connu les risques liés à un avortement tardif?

Ces informations ont orienté le récit dans *Les grands sapins ne meurent pas*. Avant de me mettre à écrire, j'ai aussi consulté la directrice du service d'adoption du Montréal métropolitain, un médecin de famille spécialisé en

obstétrique, l'agente de service social à l'école secondaire Rosalie-Jetté, un établissement réservé aux adolescentes enceintes, et une adolescente de l'âge de Marie-Lune qui avait choisi de garder son bébé après l'accouchement. Ces rencontres ne servaient pas à définir une trame narrative et un dénouement mais à vérifier des intuitions et mieux comprendre certains aspects de l'avortement, la grossesse et l'adoption.

*Les grands sapins ne meurent pas* fut une formidable aventure. J'ai découvert que le bonheur d'écrire, qui m'était devenu si précieux, ne tenait pas à l'autobiographie. La charge émotive non plus. Ecrire *Les grands sapins ne meurent pas* fut aussi exigeant, aussi déchirant et émouvant qu'*Un hiver de tourmente*. Déposé à La courte échelle au début décembre 1991, quelques semaines avant la parution d'*Un hiver de tourmente*, le manuscrit a été reçu avec beaucoup d'enthousiasme. Les adolescents du comité de lecture l'ont dévoré et la directrice de production considérait ce deuxième tome meilleur que le premier. Cette fois, j'en étais sûre, le défi était relevé: j'avais passé le test. Je pouvais écrire des romans.

L'éditeur m'avait fait plusieurs suggestions pour améliorer le roman en précisant que j'étais libre d'en tenir compte ou pas. J'en ai retenu certaines, ignoré d'autres. Quelques semaines plus tard, la directrice de production m'exprimait sa déception. Le passage où Marie-Lune découvre en quoi consiste un avortement tardif n'avait pas été retravaillé. Une négociation de plusieurs mois s'est ensuivie au cours de laquelle l'éditeur a finalement exigé des remaniements encore plus importants. Il aurait fallu que Marie-Lune désire un avortement. Des événements extérieurs pouvaient ensuite l'en empêcher. En gros, l'éditeur ne pouvait concevoir que l'héroïne choisisse de ne pas subir un avortement. A l'été 1992, j'ai confié le manuscrit à Québec/Amérique.

Avant cette étonnante saga précédant la publication du deuxième tome j'affirmais volontiers que, depuis la fin des années 60, la littérature pour adolescents n'avait plus de tabous. Tout était permis. Or, voilà que je découvrais de nouveaux interdits ou plutôt, que les anciens avaient été retournés, sens dessus dessous. Jadis, on ne pouvait admettre que l'héroïne d'un roman pour adolescents soit enceinte et encore moins qu'elle songe à subir un avortement. Voilà que l'avortement devenait tellement "*politically correct*" que toute dérogation était irrecevable.

J'étais véritablement déchirée à l'idée de séparer *Les grands sapins ne meurent pas* d'*Un hiver de tourmente*. Du premier au deuxième tome, quelques jours seulement s'étaient écoulés dans la vie de Marie-Lune. N'eût été les politiques éditoriales de La courte échelle— même nombre de pages pour tous les romans d'une même collection— les deux tomes n'en auraient peut-être constitué qu'un. J'avais donc une moitié de livre à La courte échelle et l'autre chez Québec/Amérique. Et j'avais l'impression de vivre un deuxième deuil. De dire encore une fois adieu à ma mère.

### **3. Lever le voile sur la spiritualité**

Etrangement, alors même que La courte échelle refusait le manuscrit — à moins de modifications majeures — les productions CINAR acquéraient une option sur ce roman et le précédent, négociaient les droits, commandaient les synopsis et, un peu plus tard, engageaient un scénariste, Marcel Beaulieu, auteur de plusieurs films importants dont *Dans le ventre du dragon*. Pendant quelques semaines toutefois, au début de l'été 1992, les négociations ont été suspendues car plus personne ne savait à qui appartenait désormais les droits.

Le producteur aurait voulu que l'histoire de Marie-Lune se termine avec *Les grands sapins ne meurent pas* ou alors que je poursuive l'aventure suffisamment pour qu'il puisse produire une téléserie au lieu d'un téléfilm. Or, je savais depuis le début de la rédaction des *Grands sapins ne meurent pas* qu'il s'agissait d'une trilogie. Seule Marie-Lune aurait pu me faire changer d'idée. Le roman avait d'ailleurs été remis avec la mention "à suivre" à la fin du manuscrit. La trilogie s'imposait parce que mon héroïne n'était pas encore allée au bout de l'aventure. La grossesse avait masqué le déchirement causé par la mort de Fernande, créé une sorte d'intermède, mais je savais que Marie-Lune allait éclater. Dans quelques mois ou dans plusieurs années. Elle avait semblé étonnamment forte et lucide tout au long de sa grossesse mais un ressac la guettait. Dans le deuxième tome, rien n'était réglé. C'était le calme d'avant la tempête. Marie-Lune n'avait pas encore enterré sa mère. En état de choc, elle avait héroïquement vécu sa grossesse, mue par cette énergie ardente qui nous anime en période de crise. Une fois la crise passée, la douleur allait revenir, plus déchirante que tout ce qu'elle avait pu imaginer.

Je savais donc que mon aventure avec Marie-Lune se terminerait avec le troisième tome et que ce roman serait dur. A lire comme à écrire. Je ne savais pas encore comment ou dans quelles circonstances Marie-Lune éclaterait mais cela me semblait à la fois inévitable et important. Je ne réussissais malheureusement pas à préciser ce troisième tome qui inquiétait le producteur. Je crois bien que CINAR aurait aimé que je m'engage franchement dans une téléserie ou alors que je règle simplement, le plus rapidement, les questions laissées en suspens dans *Les grands sapins ne meurent pas*. Ainsi, par exemple, à la fin du roman, Marie-Lune donne naissance à un petit garçon mais on ne sait si elle le confiera à l'adoption ou pas.

Non seulement étais-je en panne avec Marie-Lune mais un nouveau projet d'écriture était en train de germer. De plus, et même si les recherches sur la représentation de l'enfance dans le cadre du doctorat avançaient bon train, j'avais l'impression de travailler à un casse-tête trop grand pour ma table de travail — ou trop compliqué pour ma pauvre cervelle. Je n'arrivais pas à réunir tous les morceaux épars. Les notions de survie et de dépassement me semblaient très importantes pour comprendre les représentations dans le corpus contemporain mais je ne savais trop comment. J'ai découvert la pièce manquante en lisant, entre autres, *Trailing Clouds of Glory. Spiritual Values in Children's Literature* de Madeleine L'Engle, *Webs and Wardrobes. Humanist and Religious World Views in Children's Literature* de Joseph O'Beirne Milner et Lucy Floyd Morcock Milner et *Nuclear Age Literature for Youth. The Quest for a Life-affirming Ethic*, de Millicent Lenz . Ces ouvrages m'ont orientée vers la découverte d'un nouveau tabou propre à la fin du vingtième siècle: les valeurs spirituelles.

Dans *Trailing Clouds of Glory*, Madeleine L'Engle a constitué une liste de romans pour les jeunes accordant une place importante aux valeurs spirituelles. L'Engle dépasse les préoccupations strictement religieuses — liées par exemple à une croyance en Dieu — pour s'intéresser à tout ce qui appartient à l'immatériel et semble relever d'un principe supérieur, divin. Elle a recherché des oeuvres où les notions de dépassement, de mystère et de transcendance trahissaient une certaine ouverture aux valeurs spirituelles. Ainsi, par exemple, l'oeuvre de Lucy Maud Montgomery, *Emilie de la Nouvelle-Lune*, est citée parce que l'héroïne vit parfois des moments de grande intensité où elle entrevoit une autre dimension—mystérieuse, fascinante, troublante— et se sent dépassée. Dans un autre titre retenu, *Les 79 carrés* de Maclom J. Bosse, un adolescent apprend à s'émerveiller en

contemplant longuement quelques centimètres carrés de pelouse. Le roman suggère que des mondes merveilleux sont dissimulés à nos yeux. Madeleine L'Engle a constitué un corpus de 29 titres. Or, seulement trois de ces livres ont été publiés après 1975. Pourtant, entre 1975 et 1985, date de parution de *Trailing Clouds of Glory*, les éditeurs pour la jeunesse ont publié plus de livres que jamais. Était-ce parce que la littérature jeunesse contemporaine se préoccupe bien peu des valeurs spirituelles?

En poursuivant mes recherches, j'ai découvert que depuis le début des années 70, très peu d'écrivains pour la jeunesse avaient abordé le thème de la religion ou même des valeurs spirituelles alors même que, théoriquement, la nouvelle littérature jeunesse — éclatée, ouverte, diversifiée — était censée ne rien taire, surtout aux adolescents. En 1970, l'Américaine Judy Blume a bien publié un roman au titre prometteur, *Are You There God? It's me, Margaret!*, mais, comme le souligne Sheila Egoff<sup>4</sup>, il est surtout question de religion dans le titre du roman. L'héroïne est coincée entre deux cultures, juive et chrétienne, et l'oeuvre explore bien peu la dimension spirituelle du thème.

Dans *From Dr Mather to Dr Seuss*, Mary Lystad remarque qu'à partir du début du vingtième siècle, la littérature jeunesse américaine accorde de moins en moins d'importance à la religion. Au cours de la dernière période étudiée, de 1956 à 1975, les personnages surnaturels sont bien plus souvent des sorcières ou encore le Père Noël que Dieu.<sup>5</sup> Dans sa recherche sur les personnages enfants de la littérature jeunesse québécoise, Julie Leclerc constate qu'au début du siècle les récits servaient souvent à inculquer des préceptes moraux ou religieux alors que le corpus récent est caractérisé par

---

<sup>4</sup> S. Egoff et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature*, Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p., p. 359.

<sup>5</sup> M. Lystad. *From Dr Mather to Dr Seuss. 200 Years of American Books for Children*, Boston, Schenkman, 1980, 264 p., p.154 et p. 186.

une absence totale de références à la religion: "ni prières, ni allusion à l'âme chrétienne ou à la foi enfantine."<sup>6</sup>.

Margaret Mead suggère, dans *Le fossé des générations*, que la fin du millénaire est caractérisée par un vide spirituel menant à un profond sentiment d'insécurité.

D'un certain point de vue, la situation actuelle peut être décrite comme une crise de la foi; ayant perdu leur foi non seulement sur le plan religieux, mais également sur celui de l'idéologie politique et de la science, bien des hommes s'estiment privés de toute espèce de sécurité.<sup>7</sup>

Francelia Butler abonde dans le même sens mais à partir d'une recherche sur la littérature jeunesse. Dans *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, elle soutient que nous vivons désormais dans une société qui, en rejetant Dieu et les religions traditionnelles a aussi rejeté les valeurs spirituelles, une société "blatantly earth-centered"<sup>8</sup>. Joseph O'Beirne Milner et Lucy Floyd Morcock Milner rappellent qu'à partir du dix-neuvième siècle, l'ensemble de notre littérature— et pas seulement la littérature jeunesse— rompt progressivement avec un très ancien héritage dont les prémisses même reposaient sur la foi en l'existence de Dieu. Le passage d'une pensée judéo-chrétienne à une pensée humaniste trouve un écho dans l'évolution de la littérature jeunesse. Au milieu du siècle, les deux visions coexistent comme en témoigne la publication de deux oeuvres importantes, *The Lion, the Witch , and the*

---

<sup>6</sup>J. Leclerc. *Les personnages-enfants dans la littérature enfantine du Québec: perception, projection, lecture*. Thèse/ Mémoire, Kingston, Université Queens, 1985, p. 45.

<sup>7</sup> M. Mead. *Le fossé des générations, Les nouvelles relations entre les générations dans les années 70*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, 185 p., p.93.

<sup>8</sup> L'expression est de John Spog, cité dans F. Butler et R. Rotert, éd. *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, Hamden, Library Professional Publications, 1986, 252 p., p. 182.

*Wardrobe* (1950) de C.S. Lewis représentant la vision traditionnelle et *Charlotte's Web* (1953) de E.B. White, une vision résolument humaniste. Charlotte, la célèbre araignée héroïne de E. B. White donne naissance puis meurt, retournant ainsi à la Nature. C'est ce qu'elle vit de plus transcendant; elle n'espère rien de plus. A la fin des années 60, la littérature jeunesse adoptera un regard froid et pessimiste qui semble nier tout type de transcendance.

Alors que Joan S. Nist<sup>9</sup> remarque que la vision humaniste prévaut dans la littérature jeunesse européenne contemporaine et que le ton y est moins pessimiste que dans le corpus de la littérature jeunesse américaine, Margaret P. Esmonde, constate que l'importance du courant réaliste caractérisant la littérature jeunesse actuelle va de paire avec l'abandon des valeurs spirituelles: "Realistic fiction is a most unsatisfactory medium for expressing a truth which is beyond reason, beyond mortal knowledge."<sup>10</sup>

Ces diverses observations corroboraient l'hypothèse d'un certain silence autour des valeurs religieuses mais aussi spirituelles dans la littérature jeunesse contemporaine. Malheureusement, pour moi, la notion même de valeurs spirituelles constituait un thème et non un véritable projet d'écriture. Le sujet, toutefois, me fascinait. Mon aventure avec *La courte échelle* m'avait enseigné que les interdits ne sont pas toujours là où on croit. Le fait d'aborder un sujet jadis tabou, comme l'avortement, dans les livres pour adolescents ne signifie pas nécessairement que le champ littéraire pour

---

<sup>9</sup> Joan S. Nist, "Some World Views from Abroad", Milner, J. O. et L. F. Milner, éd. *Webs and wardrobes, Humanist and Religious World Views in Children's Literature*, University Press of America, 1987, 159 p., p. 15-24.

<sup>10</sup> M. P. Esmonde. "Beyond the Circles of The World: Death and the Hereafter in Children's Literature", Milner, J. O. et L. F. Morcock Milner, éd. *Webs and wardrobes, Humanist and Religious World Views in Children's Literature*, Lanham, University Press of America, 1987, 159 p., p. 42.

la jeunesse soit désormais plus ouvert et tolérant puisque les vieux tabous sont souvent remplacés par de nouveaux. L'importance que l'on accorde à ces interdictions tacites m'avait surprise. *Un hiver de tourmente* était un best-seller; le roman avait été finaliste au prix du Gouverneur général et pourtant, l'éditeur refusait la suite alors même qu'il trouvait ce roman supérieur au premier. Or, le silence autour des valeurs spirituelles me paraissait bien plus important, bien plus fondamental que celui entourant l'adoption ou les avortements tardifs.

Un autre événement est venu nourrir ma réflexion sur les valeurs spirituelles. J'ai appris un peu par hasard l'existence d'une nouvelle communauté de très jeunes moniales, les petites soeurs de Bethléem, qui possèdent déjà plusieurs monastères un peu partout dans le monde. Le plus près est à une heure de route de New York. Cette communauté est constituée de jeunes femmes, la plupart très instruites, qui ont tout laissé— parents, amis, amoureux, travail ou études— à 18 ou 25 ans, pour entrer au cloître. Une fois intégrées à la communauté, elles y restent. J'ai réussi à interviewer une Québécoise qui avait eu l'occasion d'échanger avec les moniales du cloître new-yorkais dans un contexte très privilégié. Cette expérience l'avait profondément séduite. Elle parlait des jeunes moniales avec enthousiasme, respect et admiration. Ses propos me touchaient mais, n'étant pas croyante, j'étais aussi intéressée qu'agacée par ces jeunes femmes apparemment assez fanatiques.

Au cours de l'entretien, j'ai appris qu'une moniale de la communauté près de New-York s'était enfuie du cloître quelques jours avant de prononcer ses vœux. "Voilà qui prouve bien que ces cloîtres ressemblent à des prisons", avais-je fait remarquer. "Une personne saine et équilibrée n'a pas envie de

s'enfermer. Les croyants devraient pouvoir trouver une façon moins misérable de prier Dieu."

Mon interlocutrice avait souri. Puis, elle avait tenté de m'expliquer que la jeune moniale en question avait envie de prononcer ses voeux plus que tout au monde. Elle ne se sentait pas à la hauteur. C'est tout. Après avoir erré dans les bois plusieurs jours, elle était rentrée au cloître en pleurant, prête à faire ses bagages. La prieure lui avait parlé et, découvrant ce qui la torturait, elle l'avait rassurée. Je me demandais bien ce que la prieure pouvait avoir inventé pour convaincre la jeune femme de rester. "Ce qu'elle lui a dit? C'est tout simple", a poursuivi mon interlocutrice. "Elle lui a dit que Dieu l'aimait déjà, telle quelle est. Et que rien de ce qu'elle pouvait dire ou faire pouvait y changer. C'est exactement ce que la petite soeur avait besoin d'entendre. Elle a prononcé ses voeux et elle vit aujourd'hui dans la communauté."

La rencontre m'avait impressionnée. Je n'étais pas croyante et je ne me sentais pas du tout en voie de le devenir. Mais je n'avais jamais rien entendu de semblable. Je n'arrivais pas à croire que de telles femmes existent mais surtout, j'étais émue. A 35 ans, je constatais qu'on ne parlait jamais de Dieu. Qu'il existe ou pas, des millions de gens croyaient encore en lui et, de toute façon, la notion même de foi en Dieu avait marqué l'histoire de l'humanité mais, étrangement, le sujet semblait désormais tabou. Or, le discours des moniales sur la foi et sur Dieu m'apparaissait profondément subversif... et apaisant.

#### **4. Intégration de la démarche de recherche et de création**

La littérature pour adolescents des dernières décennies renvoyait l'image d'un monde difficile, agressant dans lequel les adolescents étaient seuls au monde. Les romans jeunesse disaient aux adolescents: tout va mal,

la vie est pourrie, essaie de t'en sortir. Ce discours me semblait à mille lieues de celui des jeunes moniales. En un sens, elles représentaient l'envers des héros des romans pour adolescents. Elles vivaient avec la certitude d'être aimées et, quoi qu'il arrive, elles avaient un guide sur qui elles pouvaient toujours compter. Ce discours des moniales, fait de foi et de certitude, était diamétralement opposé à celui des romans pour adolescents mais j'étais persuadée que les adolescents auraient aimé l'entendre. Qu'ils seraient très sensibles à cette vision du monde. C'est à partir de cette réflexion que j'ai compris que je n'avais pas vraiment deux projets de romans mais un seul.

D'un côté, j'avais envie d'aborder le thème des valeurs spirituelles dans un projet d'écriture; de l'autre, je cherchais vers quoi se dirigeait Marie-Lune. Et voilà qu'enfin, tout devenait clair. *Un hiver de tourmente*, le premier tome de la trilogie, disait la mort; *Les grands sapins ne meurent pas* disait la vie. Le troisième tome devait, j'en étais persuadée, toucher quelque chose d'aussi essentiel. Je venais de trouver le mot clé. Le troisième tome dirait la foi.

Ce mot dénouait non seulement l'impasse dans laquelle je me trouvais au plan de la création mais aussi au plan de la recherche. J'avais trouvé la pièce manquante pour deviner le sens des représentations récentes et la nature du mythe moderne lié à l'enfance et surtout, à l'adolescence. J'ai découvert après coup, en relisant pour la énième fois des milliers de pages de notes, que la foi, les valeurs spirituelles, constituaient le fil conducteur de ma recherche. D'un point de vue historique, c'était flagrant. Le puritanisme avec sa peur de l'enfer avait marqué les débuts de la littérature jeunesse. L'enfant était alors plus près du démon que de Dieu. Puis, le Romantisme en avait fait un petit Messie. Et voilà que la fin du vingtième siècle était caractérisée par un vide, une absence quasi totale de référence à Dieu comme à presque toute forme de transcendance.

L'évolution de la littérature jeunesse, depuis le dix-septième siècle, me semblait aussi pouvoir s'écrire à partir de la notion de guide, de modèle. Les premiers personnages enfants de la littérature jeunesse étaient dominés par des adultes exerçant des fonctions de directeurs, guides et modèles. L'histoire de la littérature jeunesse raconte l'affranchissement des jeunes personnages. Les adultes deviennent progressivement des égaux sinon des amis jusqu'à ce que la relation de pouvoir bascule et que les jeunes se retrouvent seuls, sans guides, ni mentors.

Le silence autour de la foi était révélateur. Il m'apparaissait clair que les héros des dernières décennies, rivés au quotidien, au réel, ne pouvaient être animés par la foi sans que le sens des représentations soit profondément modifié. Simplement, ils ne pouvaient à la fois croire en Dieu et être seuls au monde. Même en remplaçant la foi par des valeurs spirituelles, notion beaucoup plus vaste, les représentations contemporaines ne tenaient plus. L'ouverture à des valeurs spirituelles suggère un certain dépassement. Or, les héros contemporains me semblaient avancer à ras de sol, écrasés, trop occupés à simplement survivre pour se dépasser.

J'avais donc l'impression de faire mouche avec la notion de foi; de jeter un puissant éclairage sur les représentations de l'enfance. Je comprenais aussi que mon troisième roman serait différent des deux premiers et qu'il était étroitement lié à mes recherches sur la représentation de l'enfance. Plus j'avais dans la réflexion, plus je sentais que l'aventure de la foi était celle de Marie-Lune. Le troisième tome de ma trilogie allait reprendre une structure de récit archaïque, biblique, qui avait profondément marqué l'évolution de la littérature jeunesse. En termes grandioses, Marie-Lune allait descendre en enfer puis ressusciter. Il me semblait impossible de créer un nouveau

personnage pour explorer le thème des valeurs spirituelles alors même que Marie-Lune était à l'affût d'un tel discours.

Au printemps 1992, j'ai été invitée à passer quelques jours dans la région de Mont-Joli pour rencontrer des jeunes lecteurs. Un après-midi, un responsable du projet m'a conduit à une toute petite école primaire collée au fleuve. On ne m'avait pas précisé si la rencontre devait avoir lieu avec des élèves de premier ou de deuxième cycle. J'ai rapidement compris pourquoi. L'école au complet m'attendait ce qui représentait tout juste 50 élèves. La directrice m'a gentiment priée d'attendre dans son bureau pendant que les élèves se dirigeaient vers le gymnase. J'en ai profité pour lire distraitement les affiches et les messages collés un peu partout sur les murs. C'est ainsi que j'ai découvert, punaisé à un calendrier, un bout de papier sur lequel quelqu'un avait tracé ces mots: "Veux-tu savoir combien Marie t'aime? Jette-toi dans ses bras."

Ces deux petites phrases m'ont renversée. J'ai tout de suite pensé à Marie-Lune. Marie-Lune seule au monde, saoulée de douleur, écrasée par l'absence de sa mère et celle de son moustique, confié à l'adoption. J'ai compris combien mon personnage mourait de solitude. Combien elle aurait été chavirée par cette phrase. La force subversive du discours sur la foi et les valeurs spirituelles m'est apparue encore plus clairement. Au milieu du dix-neuvième siècle, Lewis Carroll avait secoué l'ordre établi en inventant une fillette gouvernée par son imagination alors même que, depuis plus d'un siècle, les enfants n'avaient pas le droit de rêver car la vie était courte et sauver leur âme devait occuper tout leur temps. Mark Twain avait profondément choqué, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, en créant un père alcoolique parce qu'à l'époque les parents étaient intouchables; leur infaillibilité garantissait la sécurité, l'ordre social, l'avenir

même de la nation. Il ne s'agissait pas de simples tabous illustrant jusqu'où va la tolérance sociale sur un sujet précis comme la violence ou la sexualité. Twain et Carroll avaient touché des points névralgiques, ébranlé les fondements même du discours social de leur époque. Indépendamment de leur immense talent, ces écrivains avaient aussi misé juste, touché le tendon d'Achille. Le silence autour des valeurs spirituelles me semblait représenter ce lieu vulnérable à attaquer en notre fin de siècle.

Cette simple petite phrase— "Veux-tu savoir combien Marie t'aime? Jette-toi dans ses bras!" — me semblait produire le même effet, en 1992, que les divagations d'Alice ou l'inconduite du père de Huck Finn. A la fin du vingtième siècle, les adultes ont décidé que les enfants héritaient d'un monde pourri, qu'eux-mêmes ne valaient pas grand chose puisqu'ils léguaient un tel fiasco et que pour s'en sortir les enfants devaient agir comme des adultes: prendre eux-mêmes des décisions, se débrouiller seuls, etc. Assaillis par le doute et la culpabilité, les adultes s'éclipsaient, laissant les jeunes seuls au monde avec la mission de s'affranchir de l'influence pernicieuse d'une société malade pour instaurer un nouvel ordre social. Les adultes ne devaient surtout pas leur servir de guides dans cette mission: ils étaient désespérément seuls.

Et Dieu dans tout ça? Je savais que ma génération comme celle de mes parents accordait peu de place aux valeurs spirituelles. La foi n'avait pas su nous protéger de la guerre, de la pollution, de la menace nucléaire, du sida, de la surpopulation... Suggérer que Dieu puisse être un guide était donc risqué. Si c'était Dieu, justement, ou la croyance en Dieu, qui avait tout bousillé? La foi n'avait-elle pas créé un monde faussement rassurant? Dans un tel contexte, des phrases comme "Veux-tu savoir combien Marie t'aime? Jette-toi dans ses bras!" étaient effectivement profondément subversive.

Les jeunes héros que j'avais analysés, comme les enfants et les adolescents que j'avais déjà interviewés, me semblaient bien tristes de ne pas avoir de guides ou de mentors. Ils paraissaient fatigués de vivre sans certitudes, les épaules écrasées sous une charge trop lourde. On leur demandait de changer le monde. D'arrêter la guerre, de vaincre la pollution, d'enrayer le sida. Ils avaient tant à faire et n'étaient sûrs de rien. Les deux petites phrases me semblaient résumer tout ce qu'ils mouraient d'entendre. L'assurance d'un amour sans borne et peut-être surtout, la promesse d'une prise en charge. La deuxième partie de la proposition, ce "Jette-toi dans ses bras", était un havre. Ces quelques mots disaient aux jeunes: ça va, vous pouvez rendre les armes, quelqu'un s'occupera de vous, de tout. Holden Caulfield n'avait plus besoin de guetter les enfants dans le champ de seigle. Un immense filet était tendu au pied du ravin. Rien de grave pouvait arriver.

J'ai relu *Un hiver de tourmente* et *Les grands sapins ne meurent pas*. Je craignais que cette préoccupation nouvelle pour les valeurs spirituelles ne semble parachutée, improvisée. La cohérence du propos me semblait acquise mais je regrettais qu'il m'ait été révélé une fois le deuxième tome terminé. J'ai eu la surprise de découvrir que Marie-Lune n'avait pas attendu mon éveil pour s'interroger sur la religion, la foi et les valeurs spirituelles. Deux passages illustraient cette préoccupation de mon héroïne.

Dans *Un hiver de tourmente*, peu avant la mort de Fernande, Marie-Lune est déchirée entre la fidélité à sa mère— son ex-meilleure amie— et son amour pour Antoine. Elle se sent fatiguée, perdue. Elle quitte la maison et marche longuement. En passant devant l'église du lac, elle décide d'entrer.

Je me suis agenouillée. Pour une fois, j'en avais vraiment envie. J'avais le goût de me ramasser en boule pour penser. Mais sans m'en apercevoir, j'ai prié.

C'était quand même drôle parce que je ne crois plus en Dieu depuis plusieurs années. Je pense qu'on meurt comme les chats. On raidit, on refroidit et après, on engraisse la terre. Ça fait presque mon affaire. C'est moins angoissant que l'idée de vivre éternellement. Surtout qu'au paradis, si j'ai bien compris, il n'y a pas grand chose à faire.

Prier, c'est un bien grand mot. Disons que j'ai parlé dans ma tête. A quelqu'un qui n'existe probablement pas. Mais tant pis.

Je lui ai dit que j'avais mon voyage. Que ma mère n'était plus comme avant. Et moi non plus.

Je lui ai confié qu'en ce moment, je me sentais comme les feuilles tombées que le vent pousse de tous côtés. Elles n'ont rien pour s'agripper.

Je lui ai raconté que j'aimais quelqu'un. Beaucoup. Mais que l'amour laissait de grands trous dans ma vie.<sup>11</sup>

Donc, dans ce premier tome, à un moment où mon héroïne se sent complètement perdue, elle s'agenouille et prie Dieu. Avec mille réserves, bien sûr, mais c'est tout de même ce qu'elle fait. Parce qu'elle a besoin de parler à quelqu'un. Et qu'il n'y a personne. Alors elle se rabat sur un Dieu plus ou moins hypothétique.

Dans *Les grands sapins ne meurent pas*, Marie-Lune décide de rendre visite à sa mère au cimetière peu après avoir renoncé à l'avortement. Encore une fois, elle a besoin de se confier. Mais il y a plus. Elle nous dit clairement que sa grossesse, aussi importante, déchirante et dramatique soit-elle, est en quelque sorte éclipsée par cet autre drame encore plus profond que constitue la perte de sa mère. Marie-Lune n'arrive pas à se situer devant ce décès. Elle voudrait parler à sa mère mais n'y parvient pas. Elle ne peut se résoudre à croire que tout ce qui reste de sa meilleure amie repose sous une dalle dans un triste désert de pierre. Marie-Lune souhaite désespérément qu'il existe quelque chose d'autre. Sinon, cela signifie que sa mère est vraiment partie pour toujours et qu'elle, Marie-Lune, est vraiment seule au monde.

---

<sup>11</sup> D. Demers. *Un hiver de tourmente*, Montréal, La courte échelle, 1992, 156 p., p. 77-78.

C'était la première fois que je venais depuis l'horrible enterrement. J'aurais tant voulu que Fernande puisse dormir ailleurs. Bien loin de ce morne champ de pierres.

Mais elle était là. Je n'y pouvais plus rien.

Je ne voulais pas penser à son corps. Depuis que j'ai trois ans, on veut me faire croire que les âmes flottent après la mort. Qu'elles quittent dignement le vulgaire plancher des vaches pour planer bienheureusement dans l'au-delà.

Je n'en crois pas un mot. Et c'est dommage, car ce serait commode. Ce serait tellement plus facile si je croyais en Dieu et au ciel. Je pourrais parler à Fernande. Je saurais qu'elle est là, quelque part, vivante.

J'étais venue lui parler mais je n'y arrivais pas. Ma meilleure amie m'a quittée. D'après l'inscription tombale elle était là, sous mes pieds. Mais je ne réussissais pas à y croire. Ni à trouver les mots.

Du regard, sans bouger, j'ai exploré les alentours. Quelques centaines de plaques grises, debout ou couchées, flanquées ici et là de croix et encombrées de bouquets fanés. C'était tout.

— MAAAAMAAANNNI!

Le vent a répondu d'un long sifflement.

Parfois, la nuit, quand j'étais petite, j'avais peur. Je courais jusqu'à la chambre de Fernande et Léandre et, le nez collé à la porte fermée, j'appelais:

—Maamaann... Maamaann...

Elle finissait toujours pas répondre.

Je me suis allongée à plat ventre dans la neige et, de mes mains, j'ai creusé un trou jusqu'à l'herbe roussie. Et j'ai crié.

— MAAMAAANNNI!

Dix fois, vingt fois, cent fois peut-être. Jusqu'à ce que les mots se tordent dans ma gorge.

Puis, j'ai fermé les yeux. Et je lui ai parlé.

— Je t'aime maman. Autant. Plus qu'avant. Depuis que tu es partie, je marche, je parle, je respire comme avant. Mais c'est de la frime. Il n'y a plus rien comme avant. Il manque des bouts de moi. J'ai l'air d'un brave petit soldat mais je crie en-dedans. J'ai mal comme si une bombe m'avait arraché un bras.

Le vent s'était tu. Il écoutait lui aussi.

— J'ai un bébé maman. Il grandit depuis des semaines déjà. Je n'y peux rien. Et le pire, c'est que je me sens vide quand même. A cause de toi.

La mort avait creusé un gouffre en moi. Un trou énorme que rien ne comblerait jamais. Je le savais maintenant. J'étais condamnée à porter toute ma vie cette immense absence.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> D. Demers. *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec/Amérique, 1993, 154 p., p. 70-72.

La relecture de ces passages m'a incitée à poursuivre ma réflexion. Pour créer Marie-Lune, j'avais puisé dans mon passé d'adolescente. En amorçant *Un hiver de tourmente*, je n'avais pas tenté de tracer le portrait de l'adolescente typique actuelle, je racontais le drame d'une adolescente qui avait déjà existé et qui était moi. Ce drame me semblait d'ailleurs bien peu représentatif de ce que vivent les adolescents aujourd'hui. Ma mère était morte d'un cancer particulièrement agressif diagnostiqué trop tard. C'était il y a plus de vingt ans. Avec l'évolution des techniques de dépistage, ma mère aurait sans doute pu s'en tirer aujourd'hui. Quoiqu'il en soit, l'espérance de vie est telle dans notre société que bien peu d'adolescents vivent le décès d'un des deux parents.

Avec *Un hiver de tourmente*, j'avais l'impression d'écrire une oeuvre romanesque en marge de la production éditoriale québécoise pour la jeunesse. En fait, j'aurais pu situer l'action dans les années 60. C'est, je crois, le désir d'être lue, de ne pas trop bouleverser les habitudes de lecture des jeunes, qui ont présidé au travestissement m'incitant à créer un personnage nommée Marie-Lune fréquentant une polyvalente au début des années 90. Le début d'*Un hiver de tourmente* me semble d'ailleurs trahir surtout un discours à l'adolescence. En abordant le thème du premier amour, des relations difficiles entre parents protecteurs et adolescents en quête d'autonomie, en m'attardant à des détails de la culture adolescente — le désir d'avoir une mèche bleue, par exemple — j'écrivais, il me semble, un roman "accrocheur", voire même "racoieur".

L'importance du discours à l'adolescence dans *Un hiver de tourmente* me semblait quand même plutôt accessoire. Le ton, de même que certaines références culturelles, apparaissaient comme autant de clins d'oeil entendus à mes jeunes lecteurs mais cela servait surtout à appâter le lecteur, à l'amener

à lire le roman au complet et entendre ainsi l'autre discours, sur l'adolescence. Non pas un discours sur l'adolescence à partir du concept d'adolescence tel que défini par la société actuelle mais un discours sur l'adolescence à partir de mon adolescence perdue. Non pas un discours porteur des rêves, craintes et fantasmes d'une société face à l'adolescence mais un discours éminemment personnel, intime, individuel. Un discours témoignage.

Or, ma relecture d'*Un hiver de tourmente* et *Les grands sapins ne meurent pas* révélait un discours à l'adolescence, de même que sur l'adolescence, beaucoup plus riche et complexe, témoignant d'une réelle écoute aux adolescents qui m'entouraient de même qu'à la notion d'adolescence telle qu'elle apparaît dans le discours social. Les recherches liées à ma thèse avaient nourri cette écoute, de même que les entrevues journalistiques. J'avais, je crois, dès le premier tome, créé un personnage qui était un peu moi et beaucoup, déjà, une adolescente rêvée, incarnant tout à la fois l'adolescente réelle et les rêves et aspirations m'habitant et m'entourant autour et à propos de l'adolescence.

C'est ce qui explique, entre autres, la présence de ces deux passages effleurant les valeurs spirituelles dans les premiers tomes. Marie-Lune était, dès sa naissance, une adolescente bien de son temps. Elle était seule au monde; elle se sentait perdue, à la dérive, et elle rêvait d'un port d'attache, d'un quai où s'amarrer. Héroïne de papier, elle vivait des événements tragiques qui ne sont certes pas le lot de tous les adolescents mais ces réalités brutales servaient de support à des représentations exprimant ce mythe moderne de l'adolescent seul au monde. Je crois que, d'une certaine façon, le côté extraordinaire de la vie de Marie-Lune — en moins d'un an, une adolescente de 15 ans perd sa mère et donne naissance à un enfant — m'a

servi de sauf-conduit pour reproduire cette vision mythique — qu'à l'époque je n'aurais pas même su définir— d'une adolescente déchirée, errante, désespérée.

Dans la logique de ce système de représentation, Marie-Lune ne pouvait trouver de réconfort que superficiel et éphémère auprès de ses amis ou de son père. Et si sa mère n'était pas morte, il aurait fallu trouver un autre ressort dramatique pour l'éloigner afin de créer ce vide autour du personnage central. Dans la logique de ce système de représentation, comme elle le remarque elle-même dans *Un hiver de tourmente*<sup>13</sup>, Marie-Lune était si seule qu'il ne lui restait que les canards du lac à qui parler. Ou Dieu, peut-être, si seulement elle y croyait.

## 5. Ils dansent dans la tempête

Le projet du troisième tome est donc né du désir de voir mon héroïne confrontée à des valeurs spirituelles. J'allais l'abandonner, seule et vulnérable, à sa détresse immense. J'attendrais qu'elle touche le fond de l'abîme pour lui offrir ces deux petites phrases: "Veux-tu savoir comment Marie t'aime? Jette-toi dans ses bras!" J'avais dès lors décidé d'intégrer ces mots, textuellement, au roman mais aussi d'entraîner Marie-Lune au pays des moniales et de reprendre, dans ce troisième tome, l'histoire de cette jeune femme qui s'était enfuie à la veille de prononcer ses vœux. Ce projet me semblait favoriser l'exploration des limites du mythe moderne de l'adolescent survivant et de le faire éclater en levant le voile sur un important silence pour

---

<sup>13</sup> "J'habite à deux heures de Montréal, au bord d'un lac où il y a plus de canards que de jeunes de mon âge. Ma mère a toujours été mon amie. Un peu comme Sylvie. L'année dernière, après la danse, je lui avais tout raconté. Ma gêne, ma rage, mon désespoir. Cette fois, il m'arrivait quelque chose d'extraordinaire. Et je ne pouvais quand même pas aller le crier aux canards." *Un hiver de tourmente*, Montréal, La courte échelle, 1992, 156 p., p. 18.

laisser percer l'espoir. Le bagage de souffrance que charriait Marie-Lune permettait d'aller très loin dans l'élaboration d'un système de représentation où l'adolescent était livré à lui-même et profondément malheureux.

L'ouverture à des valeurs spirituelles briserait le moule, révélant aussi jusqu'où, dans la logique de ce système, l'espoir était vraisemblablement permis.

Pour mener à bien ce projet, j'ai décidé d'obtenir la permission de séjourner parmi les moniales et, idéalement, de m'entretenir avec quelques-unes d'entre elles. Le cloître new-yorkais étant ouvert aux visiteurs désirant y prier, la permission de séjour me fut accordée. J'ai aussi appris que, contrairement aux autres cloîtrées, la prieure pouvait s'entretenir avec les visiteurs qui le souhaitaient. Une fois sur les lieux, j'ai obtenu l'autorisation de m'entretenir avec la petite soeur de service c'est-à-dire celle qui seconde la prieure pendant un certain nombre de mois. En aucun cas étais-je autorisée à m'adresser aux autres moniales.

D'une certaine façon, le troisième tome est peut-être le moins fictif. En quittant Montréal pour séjourner chez ces moniales qui, à une heure de New-York, habitent une autre planète, j'ai tenté de vivre l'aventure avec le regard de Marie-Lune. Ma cueillette d'informations tenait à la fois du journalisme — documentation, observation, entrevues... — et du théâtre — se mettre dans la peau d'un personnage. Plus que les deux précédents, le troisième tome m'a permis d'aller en quelque sorte au bout de moi-même tout en réconciliant la journaliste, la chercheuse, l'écrivaine.

Je raconte dans ce troisième tome des événements et des émotions qui ont marqué ma visite au cloître. Ainsi, par exemple, le premier épisode où Marie-Lune parle à Dieu n'est pas inventé de toutes pièces. J'ai marché longuement dans la forêt, un après-midi, croyant m'éloigner du monastère,

heureuse d'échapper à tous les questionnements que provoquait la présence des moniales. J'ai même pataugé pieds nus dans la boue d'un marais, curieuse de visiter un bâtiment qui me semblait émerger de nulle part. C'était la chapelle. J'avais tourné en rond. Je me souviens d'être entrée dans cette chapelle et d'avoir pleuré.

Le séjour au cloître m'a émue, fascinée, ravie, choquée, ébranlée. Je ne savais plus qui, de moi ou Marie-Lune, réagissait. Le monastère est situé dans une forêt magnifique et perdue. Les moniales vivent entourées d'arbres, d'oiseaux, de lièvres, de chevreuils et d'écureuils. Elles semblent réellement appartenir à un autre univers. Il faut voir leur lente procession dans la nuit à la lueur des bougies, entendre leur chant étrange perçant l'aube, partager leurs silences, pour deviner qu'elles sont véritablement habitées par quelque chose ou quelqu'un.

Les entrevues avec la prieure et la petite soeur de service ont confirmé ce qu'on m'avait déjà laissé entendre. Une des moniales de ce cloître est architecte, une autre a été journaliste à la télé française. La majorité d'entre elles pourraient exercer une profession fascinante. Mais un jour, elles ont senti un appel. Certaines se sont débattues longuement; elles ont toutes fini par rendre les armes et suivre Dieu. Elles jurent qu'elles n'étaient pas misérables avant. Qu'elles obéissaient à un désir impérieux en s'emmurant dans le silence, loin de tout, pour vivre dans le bois, sans électricité, à la manière des premiers colons. Elles se disent heureuses maintenant et, à vrai dire, leur mine épanouie ne semble guère pouvoir les contredire.

J'avais tenté d'imaginer les questions qu'aurait voulu leur poser Marie-Lune. Pourquoi ne pas se rendre utiles au lieu de s'isoler? Comment pouvaient-elles se dire épanouies alors qu'elles passaient plus de la moitié de leur vie à prier et le reste à accomplir des besognes routinières? Comment

pouvaient-elles être si certaines que Dieu existe? Et s'il existait comment justifier les fléaux dont l'humanité était affligée? Mes deux interlocutrices, prieure et petite soeur, avaient réponse à tout. Infiniment patientes, elles ne tentaient pas de me convaincre; elles semblaient simplement attentives à bien exprimer leur pensée. Elles n'avaient rien d'austère, riaient parfois aux éclats de mes boutades. Elles semblaient parfaitement humaines, imparfaites, vulnérables, vivantes. Pourtant, une force étrange les habitait lorsqu'elles parlaient de leur foi en Dieu.

C'est la petite soeur servante, l'assistante de la prieure, qui m'a peut-être le plus étonnée. Elle parlait de Dieu comme on parle d'un bon voisin. Il semblait si présent dans sa vie que j'avais l'impression qu'en fouillant un peu autour d'elle j'allais inévitablement tomber sur lui. Comme la prieure, la petite soeur avait insisté sur la dimension mystérieuse de la foi. On ne pouvait tout expliquer, tout comprendre, parce que cela nous dépassait. Elles acceptaient avec joie, reconnaissance même, d'être ainsi subjuguées. Mais ce qui m'a émue le plus, c'est d'entendre la petite soeur me parler du bonheur de vivre avec la certitude d'être toujours aimée. Il y avait tant d'assurance tranquille dans sa voix. Rien à voir avec les tirades enflammées que j'avais imaginées. Tout doucement, elle m'avait expliqué: "La vie moniale est parfois difficile. De l'extérieur, on a l'impression que chaque jour se ressemble. Les petites soeurs, prient, travaillent, prient encore. Mais pour celles qui le vivent, cela ressemble bien plus à des montagnes russes. Notre vie spirituelle est très intense... Ce qui nous aide, c'est de savoir, de sentir, que Dieu est toujours là. Et que, quoi qu'on fasse, il nous aime." La petite soeur avait marqué une pause. Elle cherchait visiblement des mots simples et justes pour m'expliquer un sentiment profond. De sa même voix, chaude et calme, elle avait ajouté

comme s'il s'agissait d'une vérité élémentaire: "Tu pourrais tuer ton père, ta mère, faire la guerre... Imagine tout ce que tu veux... Dieu t'aimera toujours."

De retour à Montréal, j'avais l'impression de mieux connaître non seulement ces femmes voilées mais mon héroïne, Marie-Lune. Je devinais jusqu'où elle pouvait aller dans l'ouverture aux valeurs spirituelles. Elle allait, bien sûr, contempler la possibilité de se joindre à la communauté. Mais elle résisterait. Sans doute était-ce difficile pour moi, non croyante, d'imaginer une réelle conversion. Mais je crois surtout que Marie-Lune avait une lutte à mener et que cette bataille ne pouvait être livrée dans l'enceinte protégée du monastère. Pour faire éclater le moule du *dangerous survivor*, Marie-Lune devait affronter ses monstres, les vaincre, se découvrir des forces sûres et s'accrocher à quelques certitudes.

La prieure m'avait demandé de lui faire parvenir mes deux premiers romans et, éventuellement, le troisième. Nous en avons profité pour échanger une correspondance qui me semblait bien précieuse. Soeur A. savait que je n'avais pas la foi et jamais je n'ai senti qu'elle s'était donné pour mission de me convertir. Elle m'assurait, par ailleurs, que cette correspondance était aussi enrichissante pour elle que pour moi. C'est en tentant d'expliquer à des amis comment et pourquoi mon séjour au cloître me semblait si marquant que j'ai trouvé les mots pour expliquer ensuite à Soeur A. en quoi elle et ses amies voilées m'étaient si précieuses. Je savais que cette confiance lui ferait plaisir car elle rejoignait une valeur importante de leur vie monastique: le témoignage.

Le simple fait qu'elles existent était fondamental. Le simple fait qu'à une heure de New-York, dans une forêt perdue, des femmes saines et épanouies prient Dieu sans rien demander de plus me faisait du bien. J'avais raconté à Soeur A. mes démêlés avec mon premier éditeur et mes craintes à propos de

ce troisième tome qui risquait fort de faire des vagues. A vrai dire, je me sentais fatiguée. A la sortie des *Grands sapins ne meurent pas*, je m'étais retrouvée au centre d'un débat sur la censure en littérature jeunesse. La courte échelle avait été durement attaqué dans plusieurs médias lorsque les journalistes avaient découvert que mon roman avait été refusé par mon premier éditeur. Même si la couverture médiatique avait été très flatteuse à mon égard, j'avais trouvé l'expérience terriblement éprouvante. J'aurais tant voulu pouvoir simplement écrire sans m'inquiéter de tout le reste, sans investir autant d'énergie dans tout le reste.

Je trouvais, comme Marie-Lune, que la vie est bien difficile, les combats nombreux et douloureux. Et je crois que c'est dans le bonheur de savoir que ces femmes, les moniales, existent, que mon héroïne et moi nous retrouvions le mieux. Qu'on soit croyant ou pas, il me semblait impossible de ne pas être sensible à la profonde sincérité et à l'intégrité de ces petites soeurs qui employaient leur vie à tenter d'aller au bout d'elles-mêmes. Savoir qu'elles existent m'apaisait. Je ne croyais pas en Dieu; Marie-Lune non plus. Mais nous savions que Soeur A. et ses amies étaient là. Que des femmes— jeunes, belles, intelligentes— puisaient leur bonheur dans la spiritualité. Elles vivaient à des années lumière de nous mais elles étaient vraies. Sans doute s'agissait-il là d'une bien mince certitude comparée à celle de croire en Dieu mais elle me reconfortait.

De retour à Montréal, après le séjour au cloître, j'avais, il me semble, assez de matière pour écrire les chapitres du troisième tome depuis l'arrivée de Marie-Lune au cloître. Mais le roman ne débutait pas là. Avant même d'avoir pensé explorer la thématique des valeurs spirituelles dans le troisième tome, j'avais décidé que mon héroïne ferait un voyage. C'est en relisant *Les enfants Tillerman*, de Cynthia Voigt, l'auteur du roman *Le héron bleu*, que

j'avais eu cette idée. *Les enfants Tillerman*, tomes I et II, sont construits à la manière d'une odyssée. La quête initiatique est racontée à partir d'un long voyage semé d'embûches. Quatre enfants parcourent seuls, à pied, pendant des semaines, la côte est américaine. Mains et poches vides, ils consacrent toute leur énergie à survivre, dormant à la belle étoile et fouillant les poubelles en quête de nourriture. Les tomes suivants, constituant une vaste fresque de plusieurs milliers de pages ne pouvaient être compris sans ce périple initiatique menant à une renaissance. Les quatre enfants Tillerman devaient toucher le fond du baril, se découvrir totalement démunis et vivre des moments d'intense désespoir pour savoir reconnaître les valeurs essentielles qui les soutiendront par la suite.

De la même manière, il me semblait que le désespoir de Marie-Lune devait trouver son expression dans un voyage difficile au cours duquel l'héroïne se sentirait totalement démunie, complètement abattue. Son extrême vulnérabilité, aussi bien morale que physique, serait alors exacerbée. Quel voyage Marie-Lune pouvait-elle entreprendre? Quelle quête poursuivrait-elle alors? Les enfants Tillerman, abandonnés par leur mère, cherchaient un foyer. Mais Marie-Lune avait son père. C'est alors que j'ai songé que le véritable pays de Marie-Lune était cette forêt au bord du lac. Ce lieu qui l'appelle, la reconforte, l'invite à se dépasser. Il me semblait déjà évident que Marie-Lune avait vieilli entre le deuxième et le troisième tome. Je l'imaginai aux frontières de l'adolescence et de l'âge adulte. Dix-sept ou dix-huit ans. Que lui était-il arrivé entre temps? Où vivait-elle, comment vivait-elle pendant que la pression montait et qu'elle tentait de toutes ses forces de survivre en s'accrochant à un équilibre factice, dérisoire?

J'ai compris que Marie-Lune avait quitté le lac. Qu'elle vivait en sursis à Montréal. Qu'il suffisait d'une bourrasque pour faire couler son frêle navire. Et

qu'au moment où son univers s'écroulerait elle se tournerait vers le lac, les montagnes et la maison bleue. Son parcours me semblait tout tracé. Marie-Lune était trop impulsive et ardente pour entreprendre patiemment, à pied, à la manière des enfants Tillerman, la route entre Montréal et le lac Supérieur mais je l'imaginai bien en vélo. J'ai parcouru à bicyclette les 120 kilomètres entre Montréal et le lac Supérieur afin d'évaluer la durée et la difficulté du trajet. L'effort était important mais insuffisant. Il fallait que les éléments se déchaînent, que Marie-Lune se retrouve seule et fragile dans la tempête pour arriver au monastère en miettes. Quant au lieu du monastère, il était trouvé: les cascades de la côte à Dubé, derrière le chemin du Tour du lac. Marie-Lune en avait déjà parlé dans *Un hiver de tourmente*. Non seulement ce lieu que j'aimais ressemblait-il effectivement à la forêt des moniales que j'avais visitée mais j'avais appris depuis ma visite au cloître, que la communauté cherchait à construire un monastère au Québec, idéalement dans les Laurentides.<sup>14</sup>

Le troisième tome de la trilogie avait désormais un titre: *Ils dansent dans la tempête*. J'avais longuement cherché ce titre et, comme c'est souvent le cas, autant tous les autres titres m'avaient semblé insatisfaisants, en découvrant celui-ci je m'étais sentie comblée. Il établissait un lien avec le tome précédent en se soudant à cette première proposition— *Les grands sapins ne meurent pas*— pour l'expliquer, la poursuivre. *Les grands sapins ne meurent pas* livrait la promesse d'une survie. *Ils dansent dans la tempête* m'exaltait. Il y avait là l'expression d'un bonheur fou, d'une joie intense, d'une grande force aussi. Il ne s'agissait plus simplement de s'accrocher, de tenir

---

<sup>14</sup>A l'été 1993, les moniales de Bethléem ont effectivement amorcé la construction d'un monastère au Québec mais à plusieurs heures de route du lac Supérieur.

bon, mais de danser, d'être plus fort que la tempête. *Ils dansent dans la tempête* portait la promesse d'un dépassement.

Au moment où j'ai entrepris la rédaction du troisième tome, à la fin novembre 1992, la recherche en vue de la rédaction de ma thèse était presque terminée. En relisant l'oeuvre de Cynthia Voigt et en réunissant des ouvrages critiques, j'avais été surprise de découvrir un discours latent sur la spiritualité dans ses romans. J'avais plus que jamais l'impression que toutes les pièces du casse-tête s'assemblaient. Un élément, toutefois, me semblait encore assez obscur: la nature et l'importance des arbres dans ma trilogie. *Un hiver de tourmente* et encore plus *Les grands sapins ne meurent pas*, se démarquaient de la production contemporaine québécoise pour les jeunes en explorant une symbolique liée à la nature. Je ne savais pas encore comment mes jeunes lecteurs réagiraient au deuxième tome mais les nombreuses visites scolaires et rencontres lors de salons du livre, de même que mon courrier qui devenait de plus en plus important, me persuadaient que les adolescents et pré-adolescents étaient très sensibles à cette forme d'écriture.

La symbolique des grands sapins m'était apparue à la fin d'*Un hiver de tourmente* et les dernières phrases de ce roman sont d'ailleurs, de loin, mes préférées. A la fin du roman, Marie-Lune décide de ne pas abandonner la lutte. La mort de sa mère l'a écrasée mais elle promet quand même d'essayer de tenir bon et de poursuivre sa relation avec Antoine malgré les monstres et les fantômes qui la guettent.

On ne pouvait s'empêcher d'essayer.

Les grands arbres n'ont pas peur des tempêtes. De la neige, de la pluie, de la grêle. Ils se tiennent droits dans le vent. Hauts et puissants. Leurs longs bras ploient sans craquer. Ils dansent, eux, dans la tourmente. Leurs gestes sont souples. On sent qu'ils sont résistants.

Les grands sapins ne tombent pas. Ils attendent d'être très vieux. Secs et usés. Des centaines d'années. Et jusqu'à la fin, ils restent droits.<sup>15</sup>

Le titre initial d'*Un hiver de tourmente* était *Marie Tempête* ; c'est en cédant aux pressions de l'éditeur que je l'avais abandonné. Or, ce fut, je crois, une bonne décision car *Marie Tempête* était bien plus le titre de cette trilogie que j'avais amorcée sans le savoir que celui du premier tome. C'est d'ailleurs le titre de travail utilisé par les productions CINAR pour désigner l'ensemble du projet de téléfilms à partir de la trilogie. *Marie Tempête* a toujours été pour moi le vrai nom de Marie-Lune. La mode est aux noms nouveaux. Les parents tentent de vouer leur enfant à un destin fascinant en l'étiquetant de façon originale. J'ai autographié des exemplaires d'*Un hiver de tourmente* pour des tas de petites filles nommées Marie-Soleil, et d'autres encore pour Aimée-Soleil, Marie-Mauve et même, deux fois, pour Marie-Lune. Or, ces noms prédestinant les enfants me semblent lourds à porter. C'est en voulant dénoncer cette pratique que j'avais imaginé une adolescente forte et déterminée, impulsive et impétueuse, affublée d'un prénom qui lui sied bien mal: Marie-Lune.

Le titre du deuxième tome s'était imposé dès le début du projet d'écriture de même que la symbolique des arbres s'était approfondie. Le roman s'ouvre sur un petit arbre chétif et tordu symbolisant la mort. Alors même qu'ils habitent en pleine forêt, Léandre, le père de Marie-Lune, choisit un pauvre arbre ridicule en guise de sapin de Noël. Marie-Lune comprend qu'il a choisi un arbre à son image: ravagé. A la fin du roman, alors même que Marie-Lune risque de perdre son bébé au cours d'un accouchement difficile, la symbolique des sapins est reprise. Marie-Lune supplie son bébé de tenir

---

<sup>15</sup> D. Demers. *Un hiver de tourmente*, Montréal, La courte échelle, 1992, 156 p., p.156.

bon, comme les sapins du lac qui résistent aux pires tempêtes. Les sapins semblent alors jouer le rôle de mentors, de guides. Lorsque plus rien ne va, Marie-Lune se tourne vers eux, s'accroche à leur image.

C'est toutefois au chapitre 11 du deuxième tome qu'apparaît le passage le plus révélateur de l'importance et de la nature même de cette symbolique des arbres. Marie-Lune pense confier son bébé à des parents adoptifs immédiatement après l'adoption. Cette solution lui semble le meilleur compromis. Dans une lettre à son moustique, Marie-Lune explique combien ce choix est difficile. Elle dit aussi que ce qui la déchire le plus: l'idée de ne jamais pouvoir lui montrer les sapins du lac. Ces arbres semblent alors correspondre à ce que l'héroïne a de plus cher et exprimer ses valeurs les plus fondamentales.

J'aurais tant aimé te montrer nos grands sapins. En les regardant, on finit par comprendre des choses. Ils nous apprennent à tenir bon dans la tourmente.

Les grands sapins restent toujours droits. Ils sont têtus comme toi. Ils ont peut-être peur mais ils ne s'effondrent pas. Leurs branches cherchent le ciel. Ils sont forts et braves et beaux. Ils dansent sous la tempête. Et lorsque les vents cessent, leurs branches sont pleines d'oiseaux.

Je ne pourrai jamais moi-même t'enseigner cela. Et ça me fait pleurer quand j'y pense. Mais je t'ai donné la vie. C'est mon cadeau." <sup>16</sup>

J'en suis venue à croire que les grands sapins étaient ce qui, dans mes romans, ressemblait le plus à Dieu. Grands et mystérieux, ils invitaient au dépassement. En pleine tourmente, ils servaient de guide, de mentor. Au quotidien, c'étaient des modèles. Les vrais sapins se brisent parfois — j'avais pu le constater lors d'une visite au lac Supérieur — mais les arbres de mes

---

<sup>16</sup> D. Demers. *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec/Amérique, 1993, 154 p., p. 134-135.

romans étaient plus grands que nature. Immenses et invulnérables. Dans l'histoire des représentations de l'enfance, les forces de la nature ont toujours été assimilées à des valeurs positives telles la pureté, l'intégrité. Ainsi, l'enfant pur, authentique, vit en communion avec la nature. Mes arbres participaient à cette vision du monde tout en la dépassant pour aller jusqu'à représenter des valeurs spirituelles.

La foi de Marie-Lune me semblait tenir dans cette vision des arbres, en marge des doctrines religieuses. Marie-Lune sentait simplement, intuitivement, qu'il existait une force plus grande qu'elle. Elle aurait aimé croire en Dieu comme elle aurait souhaité se fondre doucement dans la communauté de cloîtrées. Mais elle n'avait pas cette foi. Simplement, elle réussissait à deviner que la vie était plus complexe, plus riche et mystérieuse que ce qu'elle pouvait imaginer. Elle y voyait des promesses. Et cette conviction lui permettrait non seulement d'être sensible au discours des moniales mais de ne pas se contenter de tenir bon. *Ils dansent dans la tempête* ne devait pas raconter l'histoire d'une survie mais d'une quête d'idéal, d'un dépassement, et d'une foi puissante en la vie.

Plusieurs mois avant d'écrire ce troisième tome, j'avais annoncé à CINAR que j'aborderais le thème de la foi. J'avais senti des réticences mais le producteur n'était pas tenu de scénariser le troisième tome et de toute façon, plus j'avancais, plus ce livre m'apparaissait essentiel. En discutant avec le producteur, j'ai compris combien ce roman serait difficile à écrire. Les adultes de ma génération avaient jeté le bébé avec l'eau du bain. En voulant s'affranchir d'une culture religieuse étroite et contraignante, ils avaient tourné le dos aux valeurs spirituelles. Mon producteur pouvait en convenir mais il restait sceptique, nourrissant en quelque sorte un préjugé défavorable à l'égard de mon projet. Je sentais que c'était l'amitié et la confiance bien plus

qu'une réelle conviction qui l'incitait à m'encourager malgré tout à aller de l'avant— ce que j'aurais fait de toute façon.

J'ai écrit *Ils dansent dans la tempête* d'une traite, en deux semaines, comme chacun des deux tomes précédents. Mais contrairement aux deux autres romans, celui-ci fut accueilli tièdement par mon nouvel éditeur comme ma productrice. Leur confiance en moi m'a touchée. L'éditeur était prêt à publier le roman intégralement si, après mûres réflexions, je décidais de ne pas le retravailler et le producteur s'engageait à le défendre auprès des télédiffuseurs. Je savais toutefois qu'ils n'aimaient pas beaucoup ce roman. Ils étaient touchés par certains passages mais d'autres les agaçaient profondément.

Je me sentais perdue. Ce roman était, me semblait-il, ce que j'avais écrit de meilleur, de plus fort, de plus rare, de plus précieux. J'étais bien prête à le retravailler — je consacre d'ailleurs toujours autant d'énergie, sinon plus, au deuxième jet de mes écrits— mais les réserves de mes premiers lecteurs commandaient un travail en profondeur et je ne savais même pas par où commencer car je n'arrivais pas à comprendre leur agacement.

Les adolescents du comité de lecture chez Québec/Amérique avaient "beaucoup aimé" le manuscrit d'*Ils dansent dans la tempête* ce qui me décevait un peu car le tome précédent avait été reçu "passionnément". En général, les jeunes jugeaient *Ils dansent dans la tempête* plus difficile à lire que *Les grands sapins ne meurent pas* mais certains d'entre eux le préféraient aux premiers tomes. Une jeune adulte m'avait même confié que la lecture de ce manuscrit l'avait bouleversée comme aucun autre livre auparavant. Mais tous les autres adultes qui avaient lu *Ils dansent dans la tempête* ressentaient le même agacement. Or, les deux premiers tomes avaient conquis jeunes et adultes et j'étais tellement persuadée du pouvoir

séducteur du discours sur les valeurs spirituelles dans le troisième tome qu'il me semblait que tant que je ne réussirais pas à gagner mon éditeur, mon producteur et tous ces lecteurs adultes à demi convaincus, j'aurais échoué. Je désirais écrire un livre pour les adolescents mais je savais que les meilleurs romans réussissent à traverser la frontière des groupes d'âges.

Peu à peu, au fil des mois, j'ai compris qu'avec le thème du troisième tome, je marchais sur une corde raide. C'était si facile de tomber dans les bondieuseries, la banalisation ou la mièvrerie. Il suffisait de quelques mots pour que le lecteur se sente agacé et décroché; pour qu'il ne croie plus au personnage, à l'histoire; qu'il ne se sente plus lui-même engagé dans l'aventure de Marie-Lune. La plupart des adolescents n'avaient pas de préjugés face aux valeurs spirituelles, ce qui les rendait plus réceptifs, mais leurs aînés traînaient un lourd passé d'expériences décevantes. Ils trouvaient le thème rébarbatif et facilement exaspérant. Je devais donc reprendre le roman du début; le revoir avec, cette fois, un regard infiniment sceptique qui mettrait à l'épreuve chacune des phrases. Je devais prendre une distance avec ce roman; couper le cordon en quelque sorte. J'ai décidé de le réécrire comme je l'avais écrit. *D'une traite. Seule. Au lac. Entièrement disponible.* Et pour réunir toutes ces conditions, je devais attendre la fin du printemps 1993.

J'avais écrit *Ils dansent dans la tempête* en état de choc, encore étourdie par l'étrange chant des moniales. Je l'avais aussi écrit alors que je me sentais triste et un peu découragée après les négociations avec La courte échelle. *Les grands sapins ne meurent pas* n'avait pas encore été publié et, malgré l'enthousiasme de Québec/Amérique, je craignais encore la réaction des critiques.

*Un hiver de tourmente* avait été finaliste au prix du Gouverneur général et au prix de Brive/Montréal avant de remporter le prix Christie mais, comme je l'ai

mentionné plus haut, sa dimension autobiographique, alors même que la suite plongeait dans la fiction, m'empêchait de m'appuyer sur le premier tome pour me convaincre des qualités du deuxième. Heureusement — car j'en avais grandement besoin— *Les grands sapins ne meurent pas* fut accueilli avec plus d'enthousiasme encore qu'*Un hiver de tourmente*. La critique était dithyrambique. Jamais, m'assurait mon nouvel éditeur, Québec/Amérique n'avait publié un livre aussi unanimement applaudi par la critique.

A la fin de l'hiver 1993, je me sentais mieux aguerrie qu'au tout début de l'année pour réécrire *Ils dansent dans la tempête*. Le titre du deuxième roman me revenait souvent. Cela peut paraître bien romantique mais cette simple phrase, *Les grands sapins ne meurent pas*, m'encourageait à persévérer, à tenir bon. Au cours des pourparlers avec La courte échelle, à l'hiver 1992, j'avais failli rendre les armes. J'en étais venue à croire que l'éditeur avait peut-être raison, que je devais laisser tomber le projet initial, changer l'histoire de Marie-Lune, transformer le personnage pour ne pas heurter des sensibilités. Je m'étais malgré tout accrochée au projet initial et je ne le regrettais pas.

Cette fois, au contraire, je devinais que mon éditeur avait raison. Le roman n'était pas mûr. Il fallait donc le reprendre, mais sans abandonner mon projet initial: cette folle idée d'aborder le thème de la foi. Simplement, il me restait à trouver les mots. J'ai eu la chance, avant de réécrire le troisième tome, de m'entretenir longuement avec Francis Mankiewicz, un des meilleurs cinéastes québécois— *Les bons débarras*, *Les portes tournantes*— consultant auprès de CINAR pour l'adaptation télévisuelle de mes romans. Francis Mankiewicz était atteint d'un cancer très agressif qui allait l'emporter quelques semaines plus tard. Qu'il consacre autant de temps à mes romans, à ce moment précis, me touchait profondément. En l'écoutant parler de Marie-

Lune, de sa vision du personnage, je sentais que pour lui aussi, elle existait vraiment. Il n'avait pas lu le premier jet du troisième tome mais il en connaissait le propos. Je lui ai exposé la nature des modifications que je pensais apporter et les raisons qui me motivaient. Cet entretien fut très précieux. En le quittant, je me sentais prête à plonger.

J'ai repris le roman en soupesant chaque phrase, chaque mot, pour trouver le ton juste. Je pouvais heureusement identifier de nombreux passages où la corde raide sur laquelle avançait le lecteur risquait de se rompre. Il fallait alors revoir l'écriture. Mais, par-delà ce travail stylistique, je devais aussi reconstruire la trame narrative. J'avais identifié trois grands axes de changement. D'abord, le lecteur devait mieux sentir le désarroi de Marie-Lune car c'est à la lumière de son extrême vulnérabilité et de son désespoir que s'explique sa relation aux moniales. Dans la première version, deux événements secondaires avaient pour fonction d'accabler davantage l'héroïne dès les premiers chapitres: Marie-Lune croyait reconnaître son fils adoptif dans un restaurant et elle assistait à une scène pénible où un père bourru agressait son enfant. J'ai éliminé ces deux passages pour les remplacer par le suicide d'Antoine qui n'était abordé initialement que dans l'épilogue. Afin de mieux faire sentir au lecteur le long cheminement de Marie-Lune depuis le décès de sa mère, j'ai enrichi la trame avec des références, notamment, au psychologue que Marie-Lune avait rencontré plusieurs fois.

Avant d'écrire la première version d'*Ils dansent dans la tempête*, j'avais longuement discuté avec le producteur chez CINAR car je devais aussi remettre, dans de brefs délais, les synopsis des trois romans à l'intention des télédiffuseurs. Sensibilisée à l'écriture cinématographique, j'avais eu l'idée d'un jeu de focalisation pour l'adaptation cinématographique. J'imaginai Jean— l'ami de Marie-Lune dans le deuxième tome—présent dans plusieurs

scènes mais sans que Marie-Lune le voit. Il serait tout près mais Marie-Lune ne le saurait pas. Cette approche me permettait de concentrer sur l'éveil de la spiritualité chez Marie-Lune tout en réintroduisant le personnage de Jean afin qu'il ne semble tomber du ciel à la fin du roman. Or, le fait que Marie-Lune soit narratrice dans les romans me contraignait à ne présenter Jean qu'à travers son regard. Dans la première version du troisième tome, ce personnage était donc peu développé et il arrivait effectivement comme une cheveu sur la soupe à la fin du roman. J'ai donc retravaillé ce personnage et sa relation à Marie-Lune, pour mener doucement mon héroïne jusqu'à lui.

Une lettre de Soeur A. et des remarques d'une scénariste consultante auprès de CINAR m'ont amenée à modifier d'autres passages liés aux moniales. Après lecture de la première version du troisième tome, Soeur A. m'avait confié qu'elle trouvait mon approche du sujet un peu trop terre à terre. Ainsi, glissait-elle discrètement dans sa lettre: "Si tu pouvais introduire, ouvrir à une dimension de mystère, de transcendance, peut-être serait-ce un plus pour ton livre?" La scénariste Suzette Couture me suggérait, au contraire, de rendre Soeur Elizabeth plus humaine, moins mystique. Ces remarques apparemment contradictoires ne l'étaient pas. C'est dans cette tension entre le quotidien et le mystique que les moniales devenaient vivantes, crédibles. J'ai ajouté un assez long passage démystifiant Elisabeth en décrivant son quotidien et les heures passées avec Marie-Lune. Mais par ailleurs, j'ai renoncé au désir de tout éclaircir; d'exprimer clairement ce que Marie-Lune ressent; ce qu'elle déduit et retient des valeurs spirituelles auxquelles elle est confrontée.

C'est dans l'écriture épistolaire que je me sens au meilleur de ma forme. J'ai donc choisi de terminer le roman sur une lettre d'Elisabeth à Marie-Lune. Avec ce nouveau dénouement, le lecteur ne savait plus ce qui arrivait à

Marie-Lune après son séjour chez les moniales. C'était à lui de l'inventer. En relisant les lettres de Soeur A. j'ai été frappée par leur extrême simplicité mais aussi leur intensité. Ainsi, pour exprimer sa relation à l'oeuvre comme à l'héroïne, Soeur A. m'avait simplement confié qu'en lisant *Ils dansent dans la tempête* elle avait souvent songé à cette parole de Saint Augustin: "Mon coeur est sans repos tant qu'il ne repose en toi." Or, justement, cette phrase de Saint Augustin exprimait bien l'angoisse de Marie-Lune, son besoin impérieux de trouver un port d'attache, de se jeter dans les bras de quelqu'un.

La lettre de Soeur Elisabeth, à la fin du roman, est, à mon avis, le passage le plus réussi, celui où ce souci du ton juste est le mieux atteint. Une phrase comme "Dieu est peut-être un arbre" illustre bien ce mélange de quotidien et de mystique tout en suggérant un lieu de rencontre pour Elisabeth et Marie-Lune car c'est dans la nature que s'éveille la foi de Marie-Lune. Surtout, les dernières pages d'*Ils dansent dans la tempête* me semblent remplir cette promesse de faire éclater le mythe. "Je ne crois pas à ce vide en toi", écrit Elisabeth. *Ils dansent dans la tempête* refuse le défaitisme, la simple survivance. Le roman dit aux adolescents que tout est peut-être possible. Qu'ils sont forts et beaux. Et que ce qui les attend peut être magnifique.

Si j'ai pu mener le roman là où je le souhaitais à cet égard, d'autres dimensions du récit et des personnages m'ont complètement échappé. Le mythe moderne de l'enfance est caractérisé par une opposition fondamentale entre l'enfance ou l'adolescence et l'âge adulte. En souhaitant faire éclater le mythe, j'espérais aussi réfuter ce système de représentation en créant des parents compréhensifs et complices. Malgré les tensions liées à la nouvelle relation amoureuse de Marie-Lune, *Un hiver de tourmente* met en scène une mère et une fille riches d'un long passé d'amitié. Or, la mère meurt sans qu'on puisse deviner comment aurait évolué cette relation pendant l'adolescence de

Marie-Lune. Dans *Un hiver de tourmente*, le père est absent. Il tente, timidement, de s'amender dans *Ils dansent dans la tempête* mais sa relation à sa fille tient surtout à des promesses. *Ils dansent dans la tempête* trahit ces promesses en éloignant à nouveau le père pour laisser l'héroïne seule au monde. Cette dimension de l'oeuvre m'a échappé. La rencontre entre le père et la fille me semblait possible mais elle n'a pu avoir lieu et en ce sens, *Ils dansent dans la tempête* perpétue cette vision d'un monde autre où jeunes et adultes ne peuvent cohabiter.

Je savais par ailleurs que malgré la diversité des propos abordés, la littérature jeunesse prêche encore la conformité. C'est cette volonté de maintenir l'ordre social, de ne rien déranger malgré tout, qui explique comment, dans la plupart des romans d'amour pour adolescents parus dans les dernières décennies, l'héroïne s'éprend d'un garçon très différent d'elle pour s'en éloigner ensuite. Le garçon appartient à une autre culture ou un autre milieu social ou encore il est trop vieux, délinquant ou taxé par des expériences douloureuses. La trame de ces récits varie peu. L'héroïne s'entiche du personnage, vit une relation tumultueuse et, finalement, abandonne ou est abandonnée. Elle se tourne alors vers un garçon qui lui ressemble et ne bouleverse aucunement les valeurs auxquelles adhèrent sa famille et sa communauté. Ces récits prônent donc le retour à l'ordre et défendent un certain statu quo. Or, c'est aussi l'histoire de Marie-Lune qui, du premier au troisième tome, délaisse progressivement Antoine pour s'unir à Jean.

Enfin, *Ils dansent dans la tempête*, reprend, jusque dans son dénouement, un autre élément du mythe moderne de l'enfance: le salut par les pairs. Non seulement Marie-Lune ne peut-elle compter sur son père, ni sa mère mais elle ne peut compter que sur des alliés de sa génération. Par-delà

ces grands sapins qui l'inspirent, Marie-Lune s'accroche à deux personnes: Elisabeth et Jean. Or, Jean est un jeune de son âge et Elisabeth est à peine plus âgée. C'est la plus jeune moniale, et c'est d'ailleurs ce qui attire Marie-Lune au début de son séjour au cloître.

La deuxième version d'*Ils dansent dans la tempête* a été accueillie avec enthousiasme par l'éditeur, le producteur et un nouveau comité de jeunes lecteurs. Je crois malheureusement que ce roman est encore bien imparfait. *Ils dansent dans la tempête* porte la marque de ma relation trouble à ce sujet passionnant que constitue la foi. Toutefois, l'intérêt de l'oeuvre dans le cadre de cette thèse, tient surtout à la relation heuristique entre le volet recherche et le volet création. La notion même de représentation et de mythification de l'enfance est au coeur des deux démarches concurrentes et si les difficultés encourues dans l'élaboration de l'oeuvre de fiction ont jeté un précieux éclairage sur l'évolution des représentations et plus particulièrement sur ce mythe moderne de l'enfance, l'inverse est vrai. *Ils dansent dans la tempête* n'aurait pu voir le jour en-dehors de cette thèse et bien que le roman me semble encore pouvoir mûrir, il est ce que j'ai écrit de plus fort et de plus audacieux.

## **6. Les principaux constituants des deux types de discours**

La création littéraire pour la jeunesse se situe au carrefour de deux types de discours: sur et à l'enfance. L'importance relative de ces discours évolue au gré des oeuvres, des époques et des lecteurs- cibles. C'est en réfléchissant sur ma démarche de création dans l'élaboration d'*Ils dansent dans la tempête* et en comparant mes deux séries, Alexis( *Valentine Picotée* et *Toto la Brute*) et Marie-Lune (*Un hiver de tourmente*, *Les grands sapins ne meurent pas*, *Ils dansent dans la tempête*) que j'ai réussi à mieux cerner les

trois démarches concurrentes de l'écrivain élaborant des représentations de l'enfance (ou de l'adolescence) destinées à l'enfance (ou à l'adolescence). Cette réflexion m'a aussi permis de découvrir que les deux grands types de structuration sérielle, la série proprement dite et la suite, correspondaient généralement à des groupes d'âge différents. C'est bien innocemment que j'avais conçu la série Alexis à partir d'aventures distinctes — et, somme toute, équivalentes— sans même envisager la possibilité d'une suite alors que, spontanément, la série destinée aux adolescents se poursuivait dans le temps.

Outre les considérations liées au développement psycho-social des jeunes lecteurs<sup>17</sup>, cette tendance à réserver la série aux enfants et la suite aux adolescents témoigne d'un certain alourdissement du propos dans la littérature pour adolescents illustrant une volonté de ne plus protéger. Ce propos plus sérieux marque aussi le passage d'un discours à l'enfance (ou l'adolescence) à un discours sur l'enfance (ou l'adolescence). La littérature contemporaine pour enfants est, de façon générale, plus préoccupée de plaire (discours à l'enfance) que de réfléchir (discours sur l'enfance) alors que la littérature destinée aux adolescents semble accorder plus d'importance à l'élaboration d'un certain discours sur l'adolescence, porteur d'enseignements. Le simple fait, dans le cas des séries destinées aux plus jeunes, de construire des aventures dont la durée et la structure sont équivalentes d'un récit à l'autre trahit une subordination du propos au format, à l'emballage. Un dénouement, de nature assez semblable d'un récit à l'autre dans une même série, est anticipé ce qui tend à sécuriser le lecteur et à limiter les scénarios possibles.

---

<sup>17</sup> Cette dimension a été abordée au chapitre 5 dans le cadre des réflexions sur la sérialité

La structuration en termes de suite, dans le corpus destiné aux adolescents, inscrit l'action dans la durée. Tout devient possible; l'issue de l'aventure est beaucoup moins prévisible. Les représentations de l'adolescence ne sont plus enfermées dans un cadre rassurant. L'élaboration sérielle à partir d'*Un hiver de tourmente* permettait à l'héroïne d'accumuler des expériences dramatiques ce que la série traditionnelle permet beaucoup plus difficilement. La souplesse du modèle de la suite a aussi rendu possible un certain vieillissement du personnage. Le séjour de Marie-Lune parmi les moniales n'aurait pas eu la même valeur, ni peut-être la même issue, si l'héroïne avait eu 15 ans.

Ce n'est qu'une fois terminée la dernière version d'*Ils dansent dans la tempête* que j'ai réussi à mieux saisir la part respective des divers discours sur et à l'enfance ou l'adolescence dans les cinq récits destinés à la jeunesse que j'ai écrits. L'intérêt de cette réflexion tient à ce qu'elle m'a permis de mieux comprendre la nature et les différences fondamentales des divers discours sur et à l'enfance. *Valentine Picotée* et *Toto la Brute* relèvent d'un même type de démarche. Le discours à l'enfance y est primordial. Les deux récits explorent les lieux de l'enfance et tentent, entre autres avec un style humoristique et un langage imitatif, de créer une complicité. Les traces d'un retour nostalgique sur l'enfance passée sont très peu apparentes et le discours sur l'enfance s'exprime surtout dans une volonté de dire, de livrer des messages, en suggérant par exemple des modèles de comportement. Ainsi, *Toto la Brute* propose une façon acceptable de résoudre les problèmes de violence.

Les trois romans de la série Marie-Lune n'accordent pas la même importance aux différentes démarches de l'écrivain. *Un hiver de tourmente* se nourrit davantage d'un retour à l'adolescence passée. Le discours à l'adolescence reste important, comme dans la plupart des oeuvres

contemporaines, mais il sert beaucoup à appâter le lecteur, à l'inciter à poursuivre sa lecture, à maintenir la communication. Le discours social sur l'adolescence est moins présent dans cette oeuvre. *Un hiver de tourmente* raconte et témoigne plus qu'il n'enseigne. Le roman propose moins une réflexion sur l'adolescence qu'un récit d'adolescence, une relation d'événements. Malgré tout, bien sûr, le roman traduit un certain discours social sur l'adolescence — en représentant, par exemple, une adolescente seule au monde, désemparée— mais ce discours est plus important dans les deux suites.

J'espérais parvenir, dans *Ils dansent dans la tempête* à un véritable équilibre des discours sur et à l'enfance mais j'ai compris après coup que la nature même du projet rendait cet équilibre impossible. C'est dans *Les grands sapins ne meurent pas*, roman transitoire, roman de latence, que s'expriment le plus clairement les trois démarches possibles. L'ombre du décès de Fernande, de même que la relation avec Antoine, ramènent le discours sur l'adolescence passée alors que le récit de la grossesse de Marie-Lune permet aussi bien l'élaboration d'un discours à l'adolescence - avec l'exploration, par exemple, de lieux typiques de l'adolescence comme la crainte des réactions du père et des pairs lorsque Marie-Lune découvre qu'elle est enceinte— que d'un discours sur l'adolescence. Cette réflexion sur l'adolescence s'exprime surtout, bien que non exclusivement, dans la représentation d'une héroïne confrontée à de graves décisions sur sa grossesse, sa relation amoureuse et, de façon plus générale, son avenir. La nature des réactions de Marie-Lune, les valeurs qu'elles incarnent, trahissent une certaine définition de ce que devrait/pourrait être l'adolescence.

Le projet de briser le silence autour des valeurs spirituelles traduit de façon très claire un discours sur l'adolescence. Et c'est ce discours qui

cimente les représentations dans *Ils dansent dans la tempête*. *Ils dansent dans la tempête* apparaît ainsi surtout comme une réflexion sur ce que pourrait être ou devrait être l'adolescence dans notre société. Ce troisième tome participe à une démarche de nature éminemment compensatoire. Depuis ma première curiosité devant l'existence d'un mythe moderne de l'enfance, la nature de cette pensée mythique — l'enfant seul au monde, agressé, perdu— m'accable. J'ai donc voulu m'attaquer à ce mythe. Je crois que mon attachement à Marie-Lune, ce lien intime et complice— par-delà la nature autobiographique du récit— m'unissant à cette héroïne depuis le premier tome, m'a permis de ne pas trop tomber dans le piège du didactisme ou de la moralisation. Cette écoute à Marie-Lune me semble trahir un discours à l'adolescence, un désir de rejoindre mes lecteurs, de communiquer avec des adolescents d'aujourd'hui, de les toucher, de leur plaire. Eux seuls pourront déterminer s'il s'agit ou non d'une mission accomplie. L'aventure d'*Ils dansent dans la tempête* se poursuit désormais dans le cœur et l'imaginaire d'adolescents lecteurs.

## **CHAPITRE 8**

### **ILS DANSENT DANS LA TEMPETE**

*A Soeur A. et ses amies cloîtrées  
Femmes de lumière et de silence  
Qui m'ont accueillie avec tant d'amitié  
Pour me laisser avec ce bonheur nouveau  
De savoir qu'elles existent*

**"Mon coeur est sans repos tant qu'il ne repose en toi."**

**Saint Augustin**

## Chapitre 1

### Vert forêt, vert marécage

— Vert quoi?

— Vert marécage!

— Sur tous les murs de ton appartement? Marie-Lune! Tu es folle!

— Je pensais que ce serait beau. Sur le carton de coloris, il y avait seulement un numéro...

— Alors... C'est beau?

— Ça fait un peu sombre...

— Ecoute, je descends à Montréal dans deux semaines. Je t'aiderai à redécorer. Et puis... Tiens! On dessinera des pissenlits sur tes murs verts... Prends ça cool. Je te laisse parce que mon patron s'en vient. Je t'embrasse...

— Ouais... Moi aussi.

Des pissenlits! C'était bien Sylvie. En direct d'Abitibi. A sa prochaine visite à Montréal, elle aurait tout juste le temps de me saluer. J'étais habituée. Il y avait toujours un Sylvain, un Eric ou un Guillaume dans la vie de mon amie. Sylvie avait déjà le cœur frivole quand nous vivions au bord du lac Supérieur, près du Mont Tremblant, et elle ne serait pas différente en Alaska.

Mon un et demi ressemblait à un petit pois. Très vert, minuscule et peu invitant. J'ai fourré mon maillot, mes lunettes et une serviette dans un sac. Tant pis pour les pinceaux. Je les jetterais au lieu de les nettoyer. Deux autres secondes de murs verts et j'allais craquer.

En route vers la piscine, j'ai vu quelque chose d'étrange. Enfin, pas tant que ça quand on y pense. Sauf qu'on n'y pense pas. A Montréal, le long des grandes avenues, il y a des arbres en pots. De vrais arbres, plus hauts que moi, plantés dans des bacs d'acier. Il y a trois ans, quand j'étais arrivée, ça m'avait un peu

étonnée. Je m'inquiétais des racines. Je les imaginais tout entortillées et gonflées, forçant misérablement pour percer le métal. C'est quand même idiot de se faire du mauvais sang pour quelques racines en pot.

Trois hommes s'affairaient autour d'un camion de la municipalité. Ils hissaient un arbre en pot, jaunâtre et chétif, dans la boîte de leur véhicule. Derrière eux, un autre camion, bourré d'arbres aussi verts qu'une pub de pépinière, a comblé le trou. Opération terminée. Les véhicules ont roulé vers un autre malade.

Je me suis demandé ce qui arrivait à ces arbres l'hiver. Je n'arrivais pas à me rappeler. Pourtant, cette rue, c'était presque ma cour. L'été, on voyait bien les arbres, mais le reste du temps, s'ils étaient là, on ne les remarquait même pas.

C'est peut-être un peu pour ça que j'avais peint tous les murs en vert. Il y avait, enfoui dans ma mémoire, le souvenir d'autres arbres qui, eux, ne disparaissaient jamais. Des arbres immenses dominant l'espace. Leurs racines plongent dans le ventre de la terre. Impossible de les mettre en pot. Les grands sapins du lac où j'habitais avant étaient au coeur de toutes les saisons. On ne pouvait pas les oublier.

A Montréal, tout est différent. On est terriblement entourés. De gens, d'édifices, de murs, de choses. Mais ça ne compte pas vraiment. Dans ce grand champ semé de tours et de gens, on peut se sentir aussi seul que dans le désert du Sahara. Ou les plaines de l'Ouest canadien, tiens.

J'y suis allée, l'an dernier. Un emploi d'été. Monitrice de langue seconde au coeur du Manitoba. Lise Bérubé, ma psy, m'avait conseillé d'accepter. L'expérience serait thérapeutique, disait-elle. Une occasion de découvrir un autre milieu, loin de Montréal comme du lac Supérieur.

Ma psy s'était trompée. J'étais aussi malheureuse là-bas qu'ici.

Un jour de congé, j'ai quitté Winnipeg et j'ai filé, en vélo, sur les routes noyées dans les champs de blé. C'est très beau, ce ciel si bleu sur un lit blond. Mais au bout d'un quart d'heure, j'étais étourdie et l'angoisse me collait au ventre.

Le ciel et le sol se brouillaient dans un même vertige. J'avais peur de basculer dans le néant. Comme si la terre était plate et la ligne d'horizon, le bout du monde. Ces plaines désertes ressemblaient trop à ma vie.

C'est pareil à Montréal. Malgré les gens, les édifices. Il n'y a rien sur quoi on peut vraiment s'appuyer. Pleurer. Au lac, quand tout semblait chavirer, il restait toujours les arbres. Ces grands sapins bien ancrés. Leur présence n'efface pas la douleur. Mais à l'ombre de leurs vastes branches on se sent moins seul. Plus solide presque.

L'eau froide m'a fouettée. La piscine était presque déserte. J'ai décidé de compter les longueurs. C'est ce que je fais presque tous les jours. Cent fois vingt-cinq mètres, ça vous réconcilie avec la vie. En sortant de l'eau, on est tellement amorti que plus rien ne fait vraiment mal.

Les vingt premières longueurs, j'ai réussi à ne pas penser. C'est toujours facile au début. Le cerveau est occupé à commander aux muscles endormis. Il n'a pas le temps de remuer les poussières du passé. Mais, une fois les muscles réveillés, ça se gâte. Les fantômes se bousculent. Alors, je dois me concentrer. Sur la ligne noire au fond de la piscine et les murs à chaque bout. Sur la technique. Cette main droite qui plonge, creuse, tire l'eau; l'autre prête à tomber; la première qui émerge... Mais parfois, les souvenirs ont raison de tout.

*Il gueulait tellement fort. J'avais entendu les exclamations du Dr Larivière: "C'est un garçon! Il est vivant!" Ça m'avait presque insultée. Je savais bien que mon moustique était vivant. Nous avons mené une rude bataille tous les deux dans la salle d'accouchement. Et nous l'avions gagné.*

*Bien sûr, qu'il était vivant. Mon fils criait déjà plus fort que les oiseaux sauvages. Il n'était pas tout bêtement vivant. Il était merveilleusement, extraordinairement vivant.*

*Mais l'aventure finissait là. Alors, j'ai fermé les yeux.*

*Une infirmière m'a tirée de ma torpeur. Pourtant, elle ne s'adressait pas à moi. "Veut-elle voir le bébé?" Il y a eu un silence. Je me concentrais sur mes yeux fermés. Il fallait verrouiller les paupières. Je m'étais promis de ne pas regarder.*

*Les paupières ont cédé et j'ai vu deux bouts de pattes, rouges et plutôt vilaines, dépasser d'un morceau de tissu. Le drôle faisait du vélo! Un poing minuscule s'est libéré et s'est mis à battre l'air furieusement.*

*Le Dr Larivière a dû remarquer que j'observais mon moustique. Il m'a demandé si je voulais le voir. C'était stupide! Je le voyais déjà. Mais j'avais compris: il m'offrait de le voir d'un peu plus près. De lui toucher, de le respirer, de l'embrasser. De le prendre dans mes bras...*

*J'ai dit non. Très calmement. Et je me suis relevée pour m'asseoir dans le lit.*

*Il hurlait toujours. Je le voyais mieux maintenant. Il était horriblement minuscule. Désespérément petit. Ça m'a foutu la déprime. L'aventure était-elle vraiment terminée?*

*D'un coup de bras rapide, j'ai tourné sur le dos. Je déteste le dos crawlé. Il faut fixer les poutres d'acier au plafond et concentrer sur le bras gauche, plus faible que le droit, sinon on dévie et on se cogne aux autres nageurs du couloir. J'étais seule dans mon couloir mais je ne pensais qu'aux poutres et à ce foutu bras. Quarante-quatre, quarante-cinq... Les poutres ont disparu. Merde!*

*L'infirmière a déposé le petit paquet grouillant dans un incubateur mobile. Il était tout près maintenant. A portée de main. Il pleurait sans arrêt. J'aurais voulu qu'on lui donne quelque chose. Qu'il se taise et qu'il disparaisse. La paix. Je voulais juste la paix. Mais donner quoi?*

*Du lait, bon sang! Ça m'a frappée comme un coup de matraque.*

*J'avais déjà lu un petit truc sur l'allaitement maternel dans la salle d'attente du bureau du Dr Larivière. D'après ce qui était écrit dans ce livret, le lait maternel, c'est cent fois mieux que les formules en conserve. Les bébés adorent ça et en plus, c'est bourré de vitamines et de trucs essentiels. Les médecins recommandent*

*donc fortement l'allaitement maternel. Surtout lorsque les bébés sont malades, chétifs ou ... prématurés.*

*Comme le moustique.*

*L'infirmière s'est faufilée derrière l'incubateur. Elle allait le pousser. Mon fils allait disparaître.*

*— Attendez!*

*Il y a eu un silence. Le Dr Larivière m'a fusillée du regard. Il avait un de ces airs diablement protecteurs. Et désapprobateurs.*

*J'ai soutenu son regard en pensant: Vous me faites pas peur, Dr Larivière! Quelques secondes se sont écoulées. Le temps semblait suspendu. J'ai aspiré profondément avant de lancer:*

*— Je le prends!*

*Ils ont déposé la chose gémissante dans mes bras. Le pire, c'est que ça ne pesait rien.*

*Son visage n'était pas très beau. Il avait la tête un peu écrasée et la peau du front toute plissée. Son corps était d'un rouge un peu mauve avec tout plein de petites coulisses blanches à cause de ce crémage dont tous les bébés sont badigeonnés.*

*Mais il était vivant. Et il venait de moi. C'était magique!*

*Je n'osais pas bouger. J'aurais voulu qu'ils partent tous. Qu'ils nous laissent seuls. Qu'ils ne regardent pas. Je me sentais gauche et stupide. Mais j'avais envie de le bercer dans mes bras, de lui parler, de le caresser doucement.*

*Il gueulait encore. En faisant d'affreuses grimaces. C'était peut-être mieux de laisser tomber. De leur rendre.*

*Les cris ont diminué d'intensité. A croire qu'il m'avait entendu penser! Il gueulait encore, mais un peu moins fort. Pendant un bref instant, son visage s'est détendu et j'ai vu ses yeux. Deux billes! D'un bleu très très profond. Des ciels presque mauves avec le soleil au milieu.*

*J'ai défait le noeud de ma jaquette d'hôpital. Libéré un bras, un sein. J'ai parlé à mon moustique en le soulevant délicatement. Sa bouche était tout près. A la dernière seconde, j'ai hésité. J'avais peur qu'il ne veule pas de moi. Qu'il se remette à chialer comme si on allait l'écorcher.*

*Mon mamelon semblait énorme à côté de son bec d'oiseau. Ses yeux étaient ouverts mais je savais qu'il ne me voyait pas. Pourtant, on aurait dit qu'il sentait. Le parfum du lait. Sa tête s'est agitée. Comme s'il cherchait. Et il s'est mis à hurler. Mais hurler! J'étais complètement sonnée. Un moustique à voix de stentor.*

*Mon moustique.*

*J'ai branché sa bouche à mon sein et un quart de seconde plus tard, il ne pleurait plus, il s'empiffrait. Un véritable goinfre! C'était merveilleux.*

D'un mouvement rapide, j'ai plongé vers le fond. Ce n'était pas la première fois que ces souvenirs me torturaient. Mais certains jours, les images sont plus vives, plus nettes, plus terribles. Je reconnais alors son parfum, l'odeur un peu fauve de son corps et, les yeux fermés, j'arrive presque à sentir sous mes doigts le duvet de sa peau.

*Alors j'ai mal. A mourir.*

Ne plus respirer. Tout arrêter. Au fond de l'eau, il n'y a que ce silence presque assourdissant et le poids, de plus en plus oppressant, de l'air qui nous manque. J'ai nagé jusqu'à ce que mes poumons soient près d'exploser. Et encore, j'ai attendu. Quelques secondes de plus. Lorsque j'ai refait surface, le surveillant de la piscine était debout au bord du couloir, prêt à plonger. Gênée, j'ai fait celle qui n'a rien vu et j'ai recommencé à nager.

*Deux semaines. Lui et moi. Envers et contre tous. Les autres désapprouvaient. Je le savais. Ils ne comprenaient pas. Je n'avais pourtant pas changé les règles du jeu. Je n'étais qu'une mère transitoire. Une mère en attendant. C'était un dernier cadeau. A lui ou à moi. Je ne savais plus.*

*Au début, le temps filait. Entre les tétées, jour et nuit, j'avais tout juste le temps de me laver, de me nourrir, de me reposer un peu. J'étais complètement hypnotisée par lui. A chaque jour, à chaque visite presque, il embellissait. Sa peau était devenue rose et presque lisse. J'aimais le voir dormir, un sein dans la bouche, l'air parfaitement heureux.*

*Léandre, Flavi, Sylvie et Monique... Mon père, ma grand-mère, mon amie et sa mère... Ils étaient tous venus. Ils voulaient tous que je rentre. Que j'abandonne mon moustique tout de suite ou que je l'emmène avec moi pour de bon. Je les laissais parler.*

*Jean n'était pas venu. Antoine non plus. Je ne savais même plus lequel des deux j'espérais le plus. Antoine savait que son fils était né. Mais il m'en voulait tellement de ne pas le garder. Seule ou avec lui. Antoine souffrait trop. Il ne pouvait pas venir. Je le savais. Et j'aurais tant voulu l'apaiser. Caresser ses cheveux blonds, lui faire des bécots papillons. Je l'aimais encore; je ne voulais pas qu'il souffre. Mais je n'avais pas assez de courage et d'énergie pour nous deux. Mes réserves étaient à sec. J'arriverais tout juste à survivre. A tenir bon. Peut-être...*

*Et Jean... Pourquoi n'était-il pas venu? Jean dont la présence me ravageait. J'aurais tant aimé me perdre dans ses bras. Me réfugier dans ses yeux de terre.*

*C'est Jean qui m'avait conduit à l'hôpital alors que mon ventre menaçait d'exploser. Il m'avait embrassé aussi. Parce que j'avais trop mal. Parce que j'avais trop peur. Parce qu'il m'aimait, peut-être. J'essayais de chasser ces souvenirs. J'avais honte de penser à Jean, de me souvenir si clairement de la douceur de ses lèvres et d'y rêver en tenant le moustique dans mes bras.*

*Léandre, Flavi, Sylvie et Monique avaient finalement compris que je voulais être seule avec mon moustique. J'avais décidé d'insérer une parenthèse dans ma vie et je ne voulais pas de reproches, ni de conseils. Je savais que c'était casse-cou.*

*Claire était au courant. Elle visitait son fils adoptif tous les jours à la pouponnière. Mon moustique! Elle était sûrement affolée en songeant que je changerais peut-être d'idée, que je déciderais de garder mon bébé. Mais Claire n'était pas intervenue. Elle m'avait simplement envoyé un énorme panier de fruits avec des tas de petites gâteries entre les pommes, les kiwis et les clémentines. Des biscuits secs, salés et sucrés, des triangles de fromage enveloppés de papier métallique, des noix, des chocolats. J'étais toujours affamée et je plongeais souvent dans le panier.*

*Peu à peu, j'ai repris des forces et je me suis mise à penser à ma vie et au moustique entre les tétées. C'était horrible.*

*J'avais pris l'habitude, après l'avoir nourri, de relever sa camisole pour embrasser son petit bedon avant de le rendre à l'infirmière. C'est fou ce que c'est doux, mou, chaud et bon un ventre de bébé. Peu à peu, ce moment est devenu déchirant. Chaque fois que je le déposais dans les bras de l'infirmière, une fois les caresses terminées, je pensais à cet instant où je devrais me séparer de lui pour de bon. L'angoisse m'étreignait et une douleur atroce me fourrait les entrailles. De jour en jour, j'avais plus mal et je me sentais effroyablement seule.*

*Un matin, le quatorzième exactement, j'ai téléphoné à Léandre juste avant la première tétée. Je lui ai demandé de faire vite. De venir tout de suite. Le moustique allait bien. Il était devenu presque aussi gros que les autres bébés de la pouponnière. Il pourrait se débrouiller sans moi maintenant. Claire l'attendait. Je croyais vraiment que c'était mieux ainsi.*

*Il est revenu, une dernière fois, se blottir dans mes bras. Il a bu comme d'habitude. Il ne savait pas qu'on ne se reverrait plus jamais.*

*C'est en posant mes lèvres une dernière fois sur son ventre chaud que j'ai voulu mourir.*

On ne peut pas pleurer en nageant. On peut seulement accélérer. Et parfois, ça ne suffit plus. Je me suis accrochée au muret au bout de la piscine. Mon coeur cognait trop vite.

On ne peut pas changer le passé. Et on a beau peindre tous les murs en vert, ça ne ramène pas les forêts.

Dans le vestiaire, je me suis rhabillée avec des gestes d'automate. Je n'avais pas le courage de sécher mes cheveux. Le vent s'en chargerait.

Les camions de la municipalité avaient disparu. J'ai marché lentement. C'était samedi; l'après-midi était jeune; je n'avais pas de cours au cégep et je ne savais déjà plus comment remplir ma journée.

Une tache blanche a attiré mon attention dans ma boîte à lettres au rez-de-chaussée. Elle devait déjà être là hier mais je n'avais pas remarqué. Deux enveloppes. Un record! La première d'Hydro-Québec. Facture d'électricité. Il n'y avait pas d'adresse de l'expéditeur sur l'autre et je ne reconnaissais pas l'écriture serrée. Une lettre circulaire sans doute. J'ai fourré le courrier dans mon sac, sur la serviette mouillée, et j'ai grimpé lentement l'escalier jusqu'au numéro 34. Comme j'enfonçais la clé dans la porte de mon nouvel appartement vert marécage, le téléphone a sonné. Au cinquième coup, essouffée, j'ai décroché. C'était Léandre. Il allait aux nouvelles.

— Et ton cours d'été? Ça te plaît?

Je répondais machinalement. Léandre ne s'en est pas formalisé. Il enchaînait déjà avec un projet de voyage de pêche sur la côte Nord. Si tout fonctionnait comme prévu, il partirait lundi et serait absent plusieurs jours. Pauvre Léandre! Avait-il oublié qu'il détestait la pêche? Lui aussi avait du mal à meubler ses journées.

J'étais contente qu'on n'habite plus le même appartement. Léandre était mieux dans sa petite banlieue. Il n'avait jamais réussi à apprivoiser Montréal. Mais surtout, vivre ensemble était devenu impossible. Sa présence soulignait le vide

laissé par ma mère. Ma présence lui rappelait que sa femme n'était plus là. La mort de Fernande et tout ce qui avait suivi érigeait un mur entre nous.

Léandre énumérait maintenant ses compagnons de voyage. Un nom m'a frappée. Jean-Claude. C'est lui qui avait adopté Jeanne, ma chienne, lorsque nous étions déménagés à Montréal. Quelques semaines plus tard, il obtenait un nouvel emploi et emmenait Jeanne avec lui à Sept-Iles.

Jeanne. J'avais cette envie folle, ce désir énorme, de me fourrer le nez dans son pelage chaud. De la serrer dans mes bras et de courir avec elle. N'importe où. Sept-Iles? Tant pis. Je prendrais l'autobus. Je me sentais prête à faire le trajet debout pour le simple bonheur de recevoir un bon coup de langue en pleine figure.

— As-tu le numéro de téléphone de ton copain à Sept-Iles? Oui, Jean-Claude... Non, non... Je ne veux pas que tu lui demandes des nouvelles de Jeanne. Je veux la voir!

Il y a eu un silence. Un trop long silence.

— Papa! Es-tu là?

— Ecoute Marie-Lune, ça fait longtemps...

— PAPA!

Il y a eu un autre silence. Plus court. Mais affreusement creux et triste.

— J'ai essayé de tout organiser, Marie-Lune... Jean-Claude avait promis de la prendre mais à la dernière minute, il s'est désisté. Tu venais de sortir de l'hôpital. Ça s'est passé tellement vite. Tu te souviens? La Presse me donnait dix jours pour déménager. Ce n'était pas une offre d'emploi ordinaire. Il fallait remplacer un autre journaliste à pied levé. Nous serions partis un jour ou l'autre de toute façon. Nous ne pouvions plus vivre au lac. Il y avait trop de souvenirs et nous étions trop malheureux tous les deux. Tu le sais... Jeanne ne pouvait pas nous suivre. Tu l'imagines dans ton appartement?

— Qu'est-ce qui est arrivé? Je veux la vérité!

Jeanne. Ma belle Jeanne.

— Je l'ai laissée à la SPCA. Elle avait de bonnes chances d'être adoptée.

— Et qu'est-ce qui est arrivé?

Cette fois, le silence était insoutenable.

— PAPA! Qu'est-ce qui est arrivé?

— Je ne sais pas...

J'ai raccroché. Dans la rue, j'ai attrapé un taxi. Je n'étais même pas certaine d'avoir suffisamment d'argent. Pendant le trajet, j'ai compté: 12,87\$ On n'était pas encore arrivé quand le compteur a indiqué 12 \$. J'ai demandé au conducteur d'arrêter et je lui ai tout donné. J'ai couru les derniers blocs.

A la réception, une dame m'a demandé si je désirais confier un animal ou en adopter.

— Ni l'un, ni l'autre.

Elle m'a dévisagée comme si j'étais un chimpanzé.

— Bonne visite alors.

— Je ne viens pas visiter.

Cette fois, elle a semblé ennuyée.

— J'ai besoin d'une information.

— Oui...

Je déteste les gens qui font semblant d'être parfaits. Ils sont toujours à la hauteur et agissent comme si la vie était une machine bien huilée.

— J'ai laissé un chien... Mon père a laissé Jeanne, ma chienne... Il y a trois ans... Je veux savoir où elle est maintenant.

Elle souriait. L'air bonne grand-maman.

— Trois ans, c'est long...

Ah oui? Vraiment! Quelque chose comme trois fois 365 jours peut-être?

— Ecoutez-moi bien: je n'ai pas cinq ans et je sais compter jusqu'à trois.

Sortez vos cahiers, vos registres... Ce que vous voulez... Je veux savoir où est ma chienne.

Elle s'est levée lentement. Et elle est revenue, toujours aussi digne, précédée d'un homme plus jeune qu'elle. En me voyant, je crois qu'il a compris que c'était vraiment la fin du monde, que je devais retracer Jeanne, que je ne pourrais pas vivre sans savoir.

Il y avait déjà le moustique dont je ne savais presque rien. J'avais cru Jeanne entre bonnes mains et je m'étais trompée. Le moustique aussi avait peut-être été abandonné. Si Claire était morte depuis? Non. C'était impossible. Ils avaient promis de m'avertir en pareil cas.

L'employé m'a guidée gentiment vers son bureau, loin de la vieille bec sec. On s'est assis. Il me regardait maintenant. Il attendait. C'était un gars correct, qui ne faisait pas semblant.

— Je sais que c'est peut-être difficile... mais... est-ce qu'on peut retracer ma chienne? Elle est arrivée à la mi-juillet. Il y a trois ans. Je sais que ça fait longtemps. C'est vraiment très important...

Je chialais presque.

Il a fouillé derrière lui. A trouvé un gros cahier. Dedans, il y avait des listes et des listes de chiens adoptés. Des noms de races, des dates. Il m'a expliqué qu'ils gardent les chiens quelques jours seulement. La plupart ne sont pas adoptés. Il faut les endormir. Ce qui signifie les tuer. Sinon, il y aurait des étages et des étages de chiens en cage.

Il a cherché vraiment longtemps mais il n'a pas trouvé Jeanne. Elle était sans doute morte. J'aurais voulu savoir comment. Même que c'était pas mal important. Mais je ne pouvais me résoudre à demander. Une piqûre, sans doute. Alors combien de temps faut-il avant que l'animal tombe? Et pendant que la drogue agit, souffre-t-il?

Parfois, les inquiétudes sont moins pires que la réalité. C'est pour ça que je ne lui ai pas demandé. J'avais voulu savoir où était Jeanne. Et j'avais appris le plus terrible. C'était bien assez.

Je suis rentrée en autobus. Il me restait un billet à moitié en charpie dans la poche de mon jean. L'autobus était bondé. Je pensais devoir faire tout le trajet debout mais, au deuxième arrêt, une place s'est libérée, tout près, à côté d'une vieille dame. J'étais contente de m'asseoir.

Ma voisine somnolait, la tête légèrement renversée en arrière. Elle était tellement immobile, tellement silencieuse, qu'on aurait pu se demander si elle était vivante. De temps en temps, un doigt maigre palpait sur sa jupe. J'ai fixé les mains de ma voisine jusqu'à ce que le chauffeur crie le nom de mon arrêt.

En poussant la porte de mon appartement, j'ai eu un frisson. L'impression d'un désastre. Pourtant, tout était en place. Je n'avais pas fait sécher mon maillot et ma serviette alors il y avait une petite flaque sous le sac mais ce n'était quand même pas grave. C'est en retirant la serviette du sac que les enveloppes sont tombées. J'ai ouvert machinalement celle qui me semblait contenir une lettre circulaire. A l'intérieur, il y avait une autre enveloppe adressée au 281 chemin Tour du lac au Lac Supérieur.

J'ai tressailli en reconnaissant l'écriture d'Antoine. A notre dernière rencontre, il y a trois ans, j'étais enceinte du moustique. Depuis, Antoine ne m'avait jamais écrit.

Mes doigts ont caressé les signes. J'avais peur d'aller plus loin. J'ai déchiré un coin de l'enveloppe en tremblant comme les feuilles des bouleaux lorsque le vent se lève à l'approche d'une tempête. Quoi que disent ces mots, je ne me sentais pas la force de les entendre.

J'ai déplié lentement les deux pages. Il avait pris le temps de tracer soigneusement la date: le 1er juillet. C'était il y a deux semaines déjà.

Ce jour-là, notre fils avait eu trois ans.

J'aurais pu deviner les premiers mots. *Chère Marie-Lune, Je t'aime.* Il y avait tant de certitude dans cette phrase. Tant de détresse et de douleur aussi. Mais ce qui suivait, jamais, dans mes pires cauchemars, je n'aurais pu l'imaginer.

Il existe des mots dévastateurs qui rasant tout sur leur passage. Comme les tornades, les ouragans. Bien sûr, on voudrait rester droit mais on ne peut résister. C'est impossible. Ces mots peuvent faucher des montagnes. Ils nous foudroient. On ne sent presque rien. Mais après, ça ne vaut même plus la peine de faire semblant d'être vivant. On n'existe plus.

**ANTOINE!** Dans l'inférenale tourmente que charrait cette lettre, je l'ai revu comme au premier jour. Il sentait l'automne et les feuilles mouillées.

**ANTOINE!** J'imaginai le soleil dans la forêt de ses yeux.

Alors, j'ai crié à pleins poumons. **ANTOINE! ANTOINE! ANTOINE!**

Comme si les mots gémis pouvaient effacer ceux qui étaient écrits. Mais les vents ameutés enterraient déjà ma voix.

Alors, j'ai attendu un peu. Puis, j'ai pris mon porte-documents caché entre mes deux matelas et je l'ai fourré dans un sac à dos. J'ai dévalé l'escalier jusqu'au sous-sol de l'édifice et j'ai décroché mon vélo suspendu à un gros crochet.

Cette fois, je ne fuyais pas. Je savais où j'allais. Et pourquoi.

## Chapitre 2

### Que des adieux à crier au vent

Il faisait presque noir. Mon cœur cognait encore trop fort mais les nausées étaient moins violentes. Le temps et les kilomètres abolissaient lentement tout.

En attendant.

Je roulais depuis plusieurs heures déjà. Montréal était déjà loin et Saint-Jérôme tout près. Quelques kilomètres encore. Je ne connaissais personne à Saint-Jérôme. Je savais seulement qu'arrivé là, il faut compter quatre-vingt kilomètres pour atteindre le lac.

Je ne fuyais pas. J'aurais voulu le dire à ma psy. Expliquer au Dr Lise Bérubé que je n'étais pas lâche, que je ne me sauvais pas sur la route du Nord. J'avais rendez-vous. J'irais hurler ma rage aux grands sapins du lac.

Les humains n'ont rien à voir avec les arbres. C'est fou de vouloir danser dans la tourmente. S'accrocher? Tenir bon? Foutaises! La vie est une paroi dangereuse. Et les hommes des alpinistes fous. Il n'y a pas de prises sûres, pas d'appuis sur lesquels on peut vraiment compter. Rien de solide à quoi on peut s'agripper. Tout cède.

J'aurais voulu tenir bon. Mais le rocher était pourri et les vents déments. Nul n'aurait pu rester debout.

La nuit est tombée. Les automobilistes m'engueulaient à grands coups de klaxon. Arrivée à Saint-Jérôme, j'ai filé tout droit. J'avais très soif pourtant et même si je n'avais pas un sou j'aurais pu au moins trouver un endroit où boire un peu d'eau. Mais je me sentais incapable de frayer avec les humains.

Je n'étais pas triste, juste enragée. J'avais envie de tout faire sauter. Mettre le feu aux poudres. Faire péter la planète. Au lieu, je pédalais comme si des mèches furieuses couraient à mes trousses.

La route est devenue plus montagneuse et j'étais épuisée. Je poussais mon vélo depuis un bon moment lorsque j'ai aperçu l'écriteau "à vendre" devant une maison qui semblait inhabitée.

Les fenêtres étaient placardées mais la tige du cadenas sur la porte avait été sciée. Les gonds rouillés ont grincé et, à peine entrée, j'ai entendu des pattes griffues courir sur les lattes du plancher. Des rats ou des souris.

Il y avait du bruit à l'étage. Des craquements, des chuchotements et un tintement de verre puis, plus rien. J'ai attendu un peu sans bouger. J'étais trop fatiguée pour me laisser effrayer.

Mes yeux se sont habitués au noir et j'ai réussi à distinguer l'escalier. J'aurais pu m'écrouler dans un coin sans demander mon reste mais j'ai quand même gravi les marches. Pour voir.

Un garçon et une fille étaient enlacés sous l'unique fenêtre. La lune s'amusait à barbouiller leurs visages pendant qu'ils s'embrassaient. Ils ne m'avaient même pas entendue. Peut-être avaient-ils trop bu? Une dizaine de bouteilles de bière gisaient autour d'eux.

Ils se bécotaient joyeusement, avec gourmandise. L'alcool ou l'amour les rendait heureux. Parfois, des rires fusaient, un peu comme des paroles échangées en code secret.

Soudain, sans avertir, ils se sont déchaînés. Il l'a serrée dans ses bras comme si la fin du monde approchait et elle l'a embrassé comme s'il partait des années à la guerre ou en mer. Ils ont roulé à terre.

J'avais mal comme si on m'avait rouée de coups. J'étais à quelques mètres d'eux mais il y avait des océans entre nous. Des continents aussi. Des mondes. Des galaxies.

J'étais si seule.

Une toute petite île, une miette de terre inondée, un radeau à la dérive.

J'ai dégringolé les marches puis foncé vers la porte. Dehors, j'ai respiré un grand coup. Mais ça n'allait pas mieux. En voyant mon vélo, je me suis sentie complètement perdue. Découragée. Plus de gaz, plus d'électricité. Plus de souffle. Plus envie d'avancer. Dans ma tête, j'entendais ce bout de chanson de Luc Plamondon: *M'étendre sur le sol...Et me laisser mourir...*

Les paroles revenaient sans cesse. De plus en plus fortes. J'ai donné un coup de pied au vélo; j'ai marché un peu et je me suis écroulée sous un arbre.

Là, seulement, j'ai pleuré.

Antoine était mort. Il avait décidé de s'enlever la vie. De se tuer. Et avant de mourir, il m'avait lancé une poignée de mots, comme un bouquet fané. Une lettre déchirante et désespérée.

Antoine s'était suicidé et je voulais mourir moi aussi.

Je n'ai pas bougé. J'ai scruté le ciel sans étoiles jusqu'à ce que mes yeux se ferment. J'ai dormi par à-coups, en grelottant, dans l'herbe haute.

Le soleil m'a réveillée. Un filet de lumière entre les pins et les feuillus. J'ai mis quelques secondes avant de me souvenir. En plongeant une main dans la poche de mon jean, j'ai reconnu la lettre.

Je ne reverrais plus mon bel amoureux. Antoine était mort. C'était vrai. Et pourtant, cela semblait trop horrible pour être possible.

Il y avait eu tant de départs, de ruptures, de déchirures. Antoine, Fernande, Jeanne, le moustique... Je n'étais qu'un ciel de tempête zébré d'éclairs.

J'ai réussi à m'asseoir. J'avais très soif et tous mes muscles élançaient. J'ai attendu un peu. Des mésanges criaillaient. Les feuilles des ormes frissonnaient sous un vent paresseux.

J'ai cherché un bon moment avant de trouver une flaque jaunâtre. L'eau avait un goût de fer et de terre. Je n'avais pas le courage d'enfourcher mon vélo alors j'ai marché lentement à côté.

Le soleil était déjà chaud et la route déserte. Combien d'heures faudrait-il pour arriver au lac? A mon enfance, à mes souvenirs. Je n'avais pas de lettre à écrire. Que des adieux à lancer aux arbres et au vent.

On ne commande pas les souvenirs. Ils s'abattent sur nous. On n'y peut rien. Antoine était mort. Il me criait sa douleur. Et voilà que Jean revenait.

*Le soleil tapait fort. Les cigales menaient un train d'enfer. De vraies dingues. C'était ma première promenade en montagne depuis l'accouchement. J'avais choisi l'eau vive et les dalles brûlantes de la cascade derrière la côte à Dubé. Je n'avais pas apporté de maillot, ni de livre, ni de pique-nique. J'étais simplement venue; je m'étais allongée sur les pierres lisses et je m'étais presque sentie heureuse. J'avais oublié qu'on pouvait être ainsi. Le cœur comme un lac à cinq heures.*

*Je ne savais pas que Jean aussi venait ici. Les petites chutes de la Boulé sont connues de tous les résidents du lac mais il faut compter une bonne heure de marche pour s'y rendre. J'avais l'habitude d'y être seule.*

*Il est arrivé sans bruit. Un vrai sauvage! Qui marche sans déranger une branche. J'ai eu peur en l'apercevant. Il a ri. J'avais relevé un peu mon tee-shirt pour me faire bronzer. Je me suis félicitée de ne pas l'avoir enlevé. Il s'est assis à côté de moi et tout mon corps a frémi. Ce n'était pas la première fois. La présence de Jean déclenchait de fabuleuses bourrasques en moi.*

*Il s'est mis à parler. Ça m'a aidée. Il a raconté des tas de trucs drôles sur les clients de la clinique vétérinaire où il travaillait pendant l'été. Ça me rappelait le salon de coiffure de Fernande et sa faune bizarre. Les gens sont parfois ridicules.*

*Jean avait cette théorie sur les hommes et les chiens. Il croit vraiment que les gens adoptent un animal qui leur ressemble. Pour appuyer sa théorie, il s'est mis à me décrire des propriétaires de caniche, de basset, de bouledogue, d'épagneul et de chow-chow. C'était délirant. J'étais persuadée qu'il en inventait au moins la moitié.*

— *Et j'imagine que les propriétaires de saint-bernard sont tous des ogres boulimiques?*

— *Tu les connais?*

*Je l'ai poussé un peu. Pour rire. Il s'est donné un élan pour rouler sur les dalles, tout près du bassin où disparaissent les derniers bouillons d'eau vive et il s'est jeté à l'eau tout habillé.*

— *T'es malade!*

*Je riais aux éclats. J'avais l'impression d'avoir à nouveau cinq ans. C'était merveilleux.*

— *Allez, viens!*

*Je n'ai même pas hésité. J'ai couru et je me suis laissée glisser dans l'eau froide et peu profonde.*

*Nous étions debout mais nous ne riions plus. L'eau ruisselait sur son visage et son tee-shirt mouillé collait à sa peau. Jean est beau. Son corps est invitant. J'ai pensé à mes propres vêtements. J'ai baissé les yeux et je crois que j'ai rougi un peu.*

*Jean s'est approché très lentement. Ses yeux de sable et de terre plongeaient en moi et me chaviraient. Il était très sérieux. On devinait qu'il avait le coeur brouillé lui aussi. Que tout culbutait là-dedans, en gros bouillons déchaînés, comme cette eau folle à côté.*

*Jamais je n'oublierai l'instant où il m'a touchée. Quelques doigts sur mon cou. J'ai eu l'impression de flamber. De la tête aux pieds. Combien souvent, au cours des derniers mois, avais-je eu envie de Jean? Tant de désir étouffé par la peur, la solitude, la honte. Je n'étais plus enceinte; je recommençais mon adolescence à zéro et je sentais mon corps prêt à exploser.*

*Ses mains tremblaient lorsqu'il a retiré mon tee-shirt. Les miennes aussi alors que je le déshabillais. On s'est retrouvé nus dans l'eau. On ne s'était même*

*pas embrassés. On ne s'était même jamais vraiment embrassés. Sauf pour ce bref baiser à l'hôpital alors que je portais encore l'enfant d'Antoine.*

*Des larmes roulaient sur mes joues. Je pleurais parce que c'était ma seule façon d'éclater. De joie, de peur, de désir. Je pleurais parce que c'était un moment magique et que ces moments ne tiennent qu'à un petit fil qui, à tout moment, peut lâcher. Je pleurais parce que j'avais tellement envie de lui.*

*Je crois qu'il a compris. Même si c'était compliqué. Il a compris puisqu'il m'a serrée si fort que des os ont craqué.*

*Nous sommes restés dans l'eau jusqu'à ce que ce ne soit plus possible. Jusqu'à ce qu'on n'en puisse plus de seulement s'embrasser et s'étreindre. Jean m'a alors soulevée comme il l'avait fait si souvent.*

*Il m'a étendue sur les dalles gorgées de soleil et il a plongé doucement en moi. J'avais l'impression de voler.*

*J'aurais voulu attacher Jean à moi. Que ce fabuleux moment dure toujours. Lui aussi je crois. C'est pour ça qu'on était si épuisés lorsqu'on s'est détaché un peu.*

*— Je t'aime.*

*— Moi aussi.*

*C'était un peu idiot de le dire parce qu'on le savait tellement. Alors, on s'est tu. Jusqu'à ce que les dalles deviennent fraîches. Nos vêtements flottaient encore dans le bassin. Ce fut horrible de les remettre. Ça nous a secoués. Je me suis roulée en boule et, pendant qu'il me réchauffait, Jean a parlé.*

*De nous. Il m'aimait depuis ce matin d'hiver où il m'avait cueillie dans la neige, enceinte et en sang.<sup>1</sup> Il voulait m'aimer tout le temps. Moi aussi. Tout était bien. Alors pourquoi y avait-il des éclats de panique dans sa voix?*

*Je l'ai embrassé. Pour l'apaiser. Pour le reconforter. Il a souri, dégluti. Et il a foncé.*

---

<sup>1</sup>voir Les grands sapins ne meurent pas

*Il parlait. Trois ans. Reviendrait l'été. Quelques semaines seulement. Une chance inouïe: bourse d'études d'une école de médecine vétérinaire hyper importante en France. Il avait déjà accepté. Trop heureux de s'éloigner de moi. Il n'espérait rien alors. Il n'avait jamais rien espéré. C'est pour ça qu'il n'était pas venu à l'hôpital après l'accouchement.*

*— Annule tout!*

*J'avais crié. Ça me semblait si simple. Il fallait régler l'affaire vite. C'était trop affreux.*

*— Je ne peux pas, Marie-Lune. Mon père en a arraché cette année... Je n'ai pas réussi à mettre de l'argent de côté. Cette bourse est ma seule chance d'étudier. Je pourrais me trouver du travail là-bas, après les cours, et acheter un billet d'avion à Noël. Ou t'en envoyer un...*

*Le petit fil avait cassé. J'aurais dû m'en douter. Il ne tient jamais. A chaque fois qu'on se sent prêt à déposer nos bagages, l'autre s'enfuit. Ou meurt. La vie n'est qu'une suite de déchirures. Alors, il faut se protéger. Ne jamais entrer en gare. Toujours continuer. Filer. Sans s'arrêter. Sinon, à chaque fois que le train repart, on est plus petit, plus vide et plus perdu.*

*Il fallait faire vite. Sauter même si le train roulait. Sauter au risque de se blesser. Sauter pour sauver sa peau.*

*Je courais déjà lorsque j'ai entendu un cri assourdissant. Qui trouait l'air, fendait le vent, écartant les branches, sifflant entre les troncs pour se fracasser à mes tympans.*

*— MARIE-LUNE!!!!*

*Jean aussi savait crier plus fort que les oiseaux sauvages.*

### Chapitre 3

#### Laissez-moi me débattre

Je suis montée rapidement en selle. Au premier coup de pédale, mes muscles ont protesté. Tant mieux. La douleur noierait tout. J'ai accéléré. Et j'ai roulé, roulé, roulé. Longtemps. Sans arrêter. Malgré les crampes et les étourdissements. Ma gorge était brûlante mais je refusais de ralentir.

Le vent a monté, comme pour me défier. Son souffle prodigieux me rivalisait parfois sur place. J'avais l'impression de pédaler à vide. Alors, j'essayais de ne penser qu'au vent. A ce combat, entre lui et moi. Et mes pieds continuaient à pousser les pédales.

D'un coup, le ciel a craqué. En quelques secondes, la route, la forêt, les rares maisons, tout a noirci. Puis, des éclairs flamboyants ont électrisé le ciel. Un grondement sourd a roulé loin derrière. Un géant enragé approchait. Il n'était que colère. Soudain, sa fureur s'est abattue, fracassant le ciel. Toutes les montagnes du nord furent secouées.

Pendant quelques secondes, le ciel s'est tu. Le temps semblait suspendu. Il pleuvait doucement. J'ai reconnu le panneau routier annonçant Sainte-Adèle. Puis, ce fut le déluge. Des trombes et des trombes d'eau. Je pédalais toujours. Le géant pouvait bien m'écraser; les éclairs m'embraser; j'avancerais toujours. Jusqu'au lac. Jusqu'aux sapins.

Le plus difficile, c'était de deviner la route dans toute cette eau. Je ne prenais même plus la peine de balayer la pluie sur mon visage. Elle formait un écran entre le monde et moi.

Les automobilistes dardaient la route de leurs phares puissants. Leurs coups de klaxons me mitraillaient sans cesse mais je n'avais plus assez d'énergie pour quitter la chaussée et tituber sur l'accotement. L'eau giclait à chaque fois qu'un véhicule me dépassait. Parfois, pendant quelques secondes, je ne voyais rien; je

roulais dans un trou noir. Chaque fois, j'imaginai mon corps percutant contre le métal froid. Chaque fois, surprise, je me réveillais vivante.

Un gros camion s'est approché. Je l'entendais, encore loin derrière. J'avais hâte qu'il me dépasse. Peur et envie à la fois, de voler en éclats. Il a lancé un formidable avertissement. J'ai souri. Je l'attendais. Je pédalerais. On verrait bien.

En me doublant, il m'a aspirée. La roue arrière de mon vélo a dérapé. Il n'y a pas eu d'impact. Point de collision. Mais j'ai été projetée comme si mon vélo se cabrait pour se débarrasser de moi. J'ai senti un choc brutal, mon corps heurter le sol.

Le camion a filé. Derrière lui, une voiture a ralenti. Un automobiliste cinglé avançait vers moi dans le déluge. Il criait. Ma tête allait exploser. Mes poumons aussi. Je respirais péniblement.

L'homme était tout près maintenant. Il me parlait. Mais je ne pouvais pas l'entendre. A côté du tonnerre, dans ma tête, il n'y avait que ces paroles de chansons: *Laissez-moi me débattre / Venez pas me secourir / Venez plutôt m'abattre / Pour m'empêcher de souffrir*

L'automobiliste me dévisageait maintenant, interdit, stupéfait. Parce que je chantais tout haut. Ou plutôt, je crachotais les paroles en tenant ma tête à deux mains pour l'empêcher de sauter.

Il a tenté de me soulever, sans doute pour m'enfourner dans sa voiture et me livrer à l'asile. Mais je me suis débattue. Comme dans la chanson.

L'homme est reparti, penaud et sans doute inquiet. Le moteur a démarré puis le conducteur a hésité un peu avant de reprendre la route.

Il ne pleuvait plus. Mon jean était déchiré et j'avais les bras assez écorchés pour qu'un peu de sang se mêle à la boue. J'ai cherché mon vélo. Le camion ne l'avait pas embouti. Mais il avait dû faire un saut périlleux avant de se fracasser contre l'arbre. Les roues étaient tordues. Il n'avancerait plus. Je ne pouvais pas enterrer mon vélo alors je l'ai laissé là.

Je savais exactement où j'étais. A cause de cette cabane au toit pourri à droite. Quelques centaines de mètres encore et je quitterais la route principale pour amorcer la montée jusqu'au lac.

Quinze kilomètres.

J'avais froid. Mon chemisier et mon short dégouttaient; mes espadrilles étaient lourdes. J'aurais dû m'arrêter et essorer au moins mes bas. J'avançais en pensant que ce serait bon de m'écrouler et de ne plus jamais me relever.

Une nouvelle pluie, froide et fine, s'est mise à tomber comme j'attaquais la route menant au lac. C'était trop. J'en avais vraiment assez. Je me suis effondrée. J'ai fermé les yeux.

Le vent hurlait toujours. J'aurais aimé m'enfoncer dans le sol boueux. Glisser dans le ventre de la terre. Disparaître dans les entrailles du monde. Peut-être aurais-je réussi à rester immobile et à mourir tout doucement s'il n'y avait pas eu ce vent.

La forêt agitée me ramenait le souvenir des grands sapins livrés aux vents déments. Il n'existe pas de plus beau spectacle. On jurerait qu'ils sont vivants lorsqu'ils dansent ainsi dans le vent. Le ciel peut bien se déchaîner; ils continuent toujours de valser.

C'est pour ça que je me suis relevée. Je ne serais jamais grande et forte comme les sapins du lac. Mais il y avait, au bout de cette route, la promesse de les revoir une dernière fois. Je n'avais rien d'autre alors je me suis cramponnée.

Je ne fonçais plus dans le vent. J'additionnais seulement les pas. J'ai marché des heures. Quelques automobilistes ont ralenti en me dépassant. J'aurais pu leur faire signe. Ils seraient arrêtés et je serais montée à bord. Mais il aurait fallu parler. Et j'étais muette.

Du dépanneur, on peut voir le lac. Plutôt, on le reçoit d'un coup. On a beau le prévoir, l'attendre, c'est toujours un peu troublant.

Je n'avais pas remarqué qu'il ne pleuvait plus. Un soleil timide, écrasé par les nuages, éclairait doucement l'eau, traînant son voile de lumière avant de s'éclipser derrière les montagnes.

Rien n'avait changé. Les falaises étaient aussi hautes et abruptes que dans mes souvenirs et le mont Eléphant avait gardé son bon gros dos rond. L'île n'avait pas sombré et tous les quais semblaient bien ancrés. Ce n'était qu'un petit lac de rien du tout mais il avait quelque chose d'infini.

Mes jambes refusaient de courir alors j'ai attendu patiemment qu'elles me mènent au 281 chemin Tour du lac. Il faisait presque noir maintenant mais je connaissais bien l'étroit sentier menant à la maison bleue.

Il y avait des voitures, des lumières et beaucoup de gens. C'était la fête chez moi. A qui Léandre avait-il loué la maison? A moins qu'il n'ait menti. Qu'il ne l'ait vendue. La cuisine était éclairée. Des enfants couraient partout; des adultes levaient leur verre à la flamme des bougies. Il y a eu des applaudissements. Et cette chanson stupide: *Ma chère Brigitte, c'est à ton tour....*

Quelqu'un m'a aperçue. La porte s'est ouverte.

— Qui est là?

Une femme. Brigitte peut-être. Suivie d'un homme avec des airs de mari.

— Que faites-vous là?

Sa voix était bourrue. Comme si, depuis mon poste, derrière la fenêtre, j'avais pu leur chiper une part du gâteau.

Ne pas tomber. Je ne pensais qu'à ça.

J'aurais voulu expliquer. C'était pourtant simple. Je revenais chez moi mais la place était prise. Bon. Ce n'était pas la fin du monde. Je voulais seulement voir les sapins au bord de l'eau. En bas, un peu plus loin. Il vente encore alors peut-être bien qu'ils dansent. J'aurais voulu leur expliquer mais j'étais trop fatiguée. J'avais besoin de toute ma volonté pour ne pas m'écrouler.

— Elle a peut-être besoin d'aide...

— Non. Je pense qu'elle a pris trop d'alcool ou d'autre chose.

Leurs regards étaient braqués sur moi. L'homme s'est approché. Brave, le bon monsieur. Mes yeux ne le quittaient pas. J'étais une bête. Prête à détalier.

— Qu'est-ce que vous voulez?

Il n'a même pas attendu ma réponse. Ce n'était pas grave. Il aurait attendu pour rien.

— Disparais! Allez, ouste! Va cuver ton vin ailleurs ou j'appelle la police.

J'aurais voulu bondir en sifflant comme un chevreuil. Mais j'étais trop faible. Je me suis enfoncée lentement dans la forêt, à deux pas du sentier.

Il restait les chutes derrière la côte à Dubé. C'était mon dernier havre. Mais il était si loin. Trois kilomètres d'un sentier impossible. De racines saillantes et de trous. Et ce versant si raide au fond duquel l'eau chantait.

J'ai failli rater le début du sentier. Je n'ai pas compté les fois où j'ai trébuché. Tomber, me relever. Dans le fond, ce n'était pas plus difficile que de pédaler.

J'ai cru rêver en entendant l'eau gronder. Bientôt, je pourrais descendre. Boire. Enfin. Il fallait attendre au bon tournant, là où la pente s'adoucit un peu. Ne pas m'agripper aux branches, ni aux racines, ces traîtres.

J'ai à peine perdu pied. Dégringolé quelques mètres. Un peu plus de boue. C'est tout. L'eau était si bonne. Ça m'a émue. Le bonheur ramollit, même à si petites doses. La cuirasse fond. On redevient vulnérable.

J'étais seule dans la nuit. A la merci des ombres, des fantômes. Des lynx et des loups. Et il n'y avait plus rien vers quoi avancer. J'étais arrivée au bout du voyage. Il fallait oser faire comme disait la chanson.

Une lueur brillait dans la forêt. C'était impossible pourtant. J'ai pensé au Petit Poucet. Flavi m'avait raconté ces histoires. J'aimais bien ce moment où Poucet, perdu en forêt, distingue une lumière au loin. Il s'imaginait déjà dans la panse d'un loup et voilà que cette lueur changeait tout.

Une tache blonde trouait le noir. J'ai fait comme le Petit Poucet. En grimpant vers l'ouest. Les branches craquaient sous mes pas. Une petite bête a couru derrière moi.

A quelques centaines de mètres des chutes de la Boulé, loin derrière la côte à Dubé, j'ai découvert une douzaine de maisonnettes au toit en pignon, éparpillées autour d'un édifice plus haut. On aurait dit des maisons de nain. En pleine forêt. Je m'étais trompé d'histoire.

Mon sang s'est glacé lorsque j'ai aperçu la sorcière. Elle fonçait sur moi. Sa longue robe sombre battait au vent.

J'ai crié.

Longtemps.

Jusqu'à ce que les arbres vacillent et s'écrasent dans la nuit trop noire.

## Chapitre 4

### La femme voilée

J'ai hurlé en ouvrant les yeux. Un long cri de loup. Autour de moi, il n'y avait que des murs et du noir.

Parfois, la nuit, quand j'étais petite, des cauchemars envahissaient mes rêves et, à mon réveil, pendant quelques secondes, je ne reconnaissais plus ma chambre, ma fenêtre, ma table de chevet. Les murs m'écrasaient. Le noir m'étouffait. Alors je criais jusqu'à ce que Fernande apparaisse, prête à tout consoler.

J'ai hurlé. Encore et encore. Plus fort. Comme cent bêtes aux abois.

Une ombre s'est détachée. Une femme s'est approchée. Elle portait un voile, comme une longue chevelure d'étoffe légère. C'était étrange. Elle s'est penchée sur moi. Sa robe sentait l'herbe et les fleurs. Ça m'a apaisée un peu.

Combien de cris ai-je émis dans la nuit? Combien de fois a-t-elle épousseté mon front, pressé un linge humide sur mes lèvres sèches, remonté mes couvertures. Caressé ma joue de ses longs doigts doux.

A mon réveil, l'espace de quelques secondes, elle redevenait parfois sorcière ou fée Carabosse. Alors, je criais de toutes mes forces. Mais c'était de plus en plus rare. En ouvrant les yeux, je reconnaissais son visage. Et ce murmure qui, chaque fois, m'apaisait.

— Chuuutt...Chuuutt... Chuuutt...

Elle semblait toujours là. Fidèle, patiente, sereine. Ses yeux bleus, aussi pâles qu'un ciel d'automne, chassaient les monstres, les fantômes.

La pièce unique, minuscule, était percée d'une petite fenêtre. A ma droite, tout près du lit, j'ai découvert une table et une chaise de bois et, devant moi, sous la fenêtre, un meuble bizarre où elle s'agenouillait parfois.

Je me souvenais d'avoir vu des femmes coiffées d'un voile et agenouillées de la même façon dans un reportage de fin de soirée à la télé. Léandre avait dit que c'étaient de vieilles emmerdeuses. Elles lui avaient enseigné lorsqu'il était petit.

Depuis combien d'heures ou de jours étais-je alitée lorsque c'est arrivé? Je m'étais réveillée en nage, le coeur battant. La femme voilée n'était pas à mes côtés. Mon regard s'est promené de la porte à la table avant de balayer les murs. J'ai tressailli en découvrant le visage de Jean dans l'étroite fenêtre. Il me regardait, inquiet. Ses yeux noirs brillaient dans le crépuscule. Il semblait si vrai, si près. Un cri rauque a fusé: JEAN!

Il avait déjà disparu.

Je pleurais encore lorsqu'elle est revenue. Je n'ai rien dit, rien expliqué. Il fallait effacer Jean de ma vie. Ne plus jamais rêver qu'il me prenne dans ses bras. Brûler tous les souvenirs. Ne plus rien souhaiter. Croire en rien.

Je ne dormais pas vraiment: je somnais. A plusieurs reprises, jour et nuit, je m'enfonçais dans un demi-sommeil comateux. Mes rêves étaient de vastes champs de bataille où tous ceux que j'aimais mouraient à répétition. Lorsque j'émergeais enfin de ces cauchemars, je ne voulais plus vivre, ni mourir. Seulement dériver. Tout le temps.

J'essayais parfois de m'accrocher à quelque chose ou à quelqu'un. Mon père était bien vivant. J'étudiais la littérature. J'avais quelques amis. Ma grand-mère Flavi. Une psy. C'était mieux que le vide. Mais c'était trop peu.

Souvent, dans ces rêves agités, je faisais naufrage. Les vagues furieuses d'une rivière déchaînée me happaient et le courant me charriait comme un vulgaire galet. Pour sortir vivante de ces eaux écumeuses, il faut pouvoir s'agripper à une roche solide mais toutes les pierres glissaient sous mes doigts et chaque fois que je réapparaisais à la surface de l'eau, espérant prendre un peu d'air, une nouvelle vague s'abattait sur moi.

J'étouffais. Mes poumons allaient éclater. J'allais me répandre dans l'eau comme une vieille coque fracassée. Impuissante, épuisée, j'attendais la mort mais elle ne venait pas. J'étais toujours vivante.

Peu à peu, j'ai compris qu'il n'y aurait pas de fin. Étais-je condamnée à vivre éternellement le corps ballotté par les vagues? S'il n'y avait pas eu la présence de cette femme, ses yeux, ce mélange d'eau et de ciel, je n'aurais peut-être pas eu la force de me révolter, de défier le courant et d'échapper aux vagues assez longtemps pour reprendre pied dans la réalité.

Elle était là lorsque j'ai refait surface. Elle souriait. C'était bel et bien une soeur. Une religieuse. De vieilles emmerdeuses, avait dit Léandre. Mais la femme à mes côtés était jeune, vingt ou vingt-cinq ans peut-être, et elle était jolie. Les traits de son visage étaient parfaits. Elle avait des yeux magnifiques, un sourire doux.

Elle n'a pas bougé pendant que je la grignotais des yeux. Je voulais savoir où j'étais. Qui elle était. Les soeurs ont bien un nom. Non?

Sa longue jupe bleue effleurait le sol. Elle portait des bas de grosse laine brune et des sandales de cuir. Son voile d'un bleu plus clair lui couvrait les épaules et le dos. Un chapelet de corde pendait à sa ceinture et une mince bague de fer cerclait l'annulaire de sa main gauche. Malgré son vêtement ample, je devinais un corps mince, gracieux peut-être et j'essayais d'imaginer cette jeune femme en jean.

Un peu plus tard, elle est sortie. Puis, j'ai vu d'autres religieuses défilier à la fenêtre. J'avais déjà deviné qu'elle n'était pas seule et je n'avais pas peur de ces femmes costumées. J'étais même plutôt contente de me réveiller dans ce lieu si différent de tout ce que je connaissais.

Avec un peu d'efforts, j'ai réussi à assembler quelques pièces du casse-tête: le souvenir de la lettre d'Antoine, de ma folle chevauchée sur la route du nord et de ma longue marche jusqu'à la maison du lac. Je me souvenais aussi d'avoir emprunté le sentier menant aux chutes de la Boulé. Après, j'étais perdue.

Personne n'habitait cette forêt. Il n'y avait que des sapins et des bouleaux dans la montagne derrière la côte à Dubé. Des geais bleus et des sittelles. Des lièvres et des chevreuils. Des renards et peut-être des loups. Alors d'où venait l'étrange tribu de petites soeurs?

J'ai voulu me relever mais tous mes membres ont protesté et ma tête menaçait d'exploser. J'ai attendu.

Les soeurs m'avaient déniché une robe de nuit immense. En tâtant les manches, j'ai découvert quelques pansements sur mes bras, rien de bien inquiétant. Mon jean et mon tee-shirt étaient propres et bien pliés sur la table à côté.

Quelques minutes ou quelques heures se sont écoulées. Des flots de lumière se bouscuaient à la fenêtre. Je m'apprivoisais.

Ce soir-là, ma petite soeur a réussi à me faire manger un peu. Elle avait calé plusieurs oreillers dans mon dos et j'ouvrais la bouche comme un oisillon. Le liquide était chaud et bon. Après quelques cuillerées, j'ai réussi à dire merci et à m'emparer du bol pour manger seule.

Elle semblait vraiment contente. J'ai souri un peu. Puis, je me suis endormie.

A mon réveil, elle avait disparu. J'ai eu peur. Je m'étais habituée à sa présence. J'avais besoin de sa présence. Je me sentais timidement vivante. Encore indécise. Attirée par le néant. Sa présence m'étonnait et la curiosité me faisait revivre. J'aurais voulu savoir qui était cette étrange femme, à peine plus âgée que moi, déguisée en religieuse. Comme j'allais me lever, la porte s'est ouverte. Elle m'apportait un plateau chargé de pain, de beurre et de fromage.

— Merci...

Elle n'a rien dit. Elle a déposé le plateau et elle est partie.

J'ai mangé. J'avais encore très mal à la tête et tous les muscles de mon corps semblaient avoir été pétris par un boulanger furieux mais je me sentais assez forte pour m'habiller, marcher. J'en avais assez de cette pièce exigüe.

J'avais déjà enfilé mon tee-shirt et mon jean lorsqu'elle est revenue. Elle allait repartir avec le plateau sans dire un mot. On aurait dit qu'elle m'évitait. Je ne comprenais pas. Elle avait été témoin de mes délires. Peut-être craignait-elle d'éveiller des fantômes en s'adressant à moi?

— Je m'appelle Marie-Lune...

Elle s'est arrêtée devant la porte. Je ne voyais que son voile et sa longue jupe.

— Marie-Lune Dumoulin-Marchand... J'habitais au bord du lac. Avant...

J'ai pensé. Avant que ma mère meurt et que la Terre cesse de tourner. Avant qu'on coupe le cordon m'attachant au moustique. Avant que Jeanne disparaisse. Avant qu'Antoine se tue.

Mais je n'ai rien dit.

Elle ne bougeait pas. Quelque chose n'allait pas.

— Où suis-je?

Les mots avaient fusé, déjà lourds d'alarme. Elle s'est tournée vers moi en m'offrant un petit sourire navré et elle est sortie.

Je l'ai suivie. Dehors, j'ai eu un choc. Je me suis souvenu des maisonnettes entrevues dans la nuit. Ce n'était pas un rêve; elles étaient bien ici. Un peu plus loin, la porte d'un édifice plus vaste s'est ouverte et une femme s'est dirigée rapidement vers moi. Son voile bleu claquait au vent et la jupe de sa longue robe ample dansait autour d'elle.

— Bonjour!

Le son de sa voix était joyeux. Clair et franc. Elle s'est assise dans l'herbe en m'invitant à la rejoindre. Elle était plus âgée que ma petite soeur gardienne.

— Bienvenue chez nous, ma belle. Nous sommes toutes contentes de te voir mieux. Avant-hier, tu nous as fait peur... Je n'ai jamais vu quelqu'un délirer autant. Heureusement, avec soeur Elisabeth, tu étais entre bonnes mains. Même que tu ne pouvais pas être entre meilleures mains...

Elle s'est mise à rire. Un joli rire, un peu espiègle. Je ne comprenais pas ce qui l'amusait.

— Tu te demandes sûrement qui nous sommes et ce que nous faisons ici. Nous sommes les petites soeurs d'Assise, une communauté nouvelle. Notre maison mère est en Italie, dans les Alpes. C'est presque aussi beau qu'ici...

Du regard, elle a caressé la forêt. Puis, ses yeux se sont à nouveau posés sur moi.

— Nous sommes arrivées ici il y a un peu plus de deux ans. Une dame nous a légué ce terrain de plusieurs dizaines d'acres traversé par le cours d'eau. En quelques mois, avec beaucoup d'aide, nous avons construit les cellules. C'est ainsi que l'on nomme nos petites maisons... L'édifice d'où je viens est notre monastère. Un peu rustique et pas encore tout à fait étanche mais on y est bien quand même. Aux limites du terrain, en bas, près de la route, nous avons une maison à deux chambres pour les visiteurs et à mi-chemin il y a la chapelle.

Pendant qu'elle reprenait son souffle, des tas de questions se pressaient dans ma tête. Que faisaient-elles toute la journée? Comment survivaient-elles, si loin de tout? Et pourquoi diable voulaient-elles tant s'isoler? Où trouvaient-elles l'argent pour construire tous ces bâtiments? Et manger trois fois par jour? Pourquoi portaient-elle ce curieux costume?

La femme devant moi semblait saine d'esprit. Mais on ne sait jamais... Si elle était parfaitement normale, comment expliquer ce cirque?

— Je suis soeur Louise. La prieure. Une sorte de mère supérieure si tu veux. Je me suis jointe à la communauté, il y a quinze ans.

Quinze ans! Elle ne semblait pourtant pas si vieille. Elle a ri encore. Elle avait deviné mes pensées.

— J'avais vingt ans quand j'ai pris l'habit... Nous sommes quatorze petites soeurs aujourd'hui. Ici. Mais en tout, à travers le monde, nous sommes plus de 300!

Elle semblait diablement fière de ce nombre. Une sorte de record. Pourtant, à ce que je sache, des soeurs, il y en avait toujours eu un peu partout. Bon, d'accord, elles ne vivent pas toutes dans le bois comme les premiers colons mais sinon je ne voyais pas trop ce que la taille de cette communauté avait d'extraordinaire.

*Sa voix est devenue plus grave.*

— Tu peux rester avec nous aussi longtemps que tu voudras. Soeur Elisabeth reprendra sa cellule mais nous pouvons t'installer à la maison des visiteurs. Tu y seras seule et tu pourras refaire tes forces. Mais il faudra marcher un peu tous les jours... Les petites soeurs préparent des paniers de nourriture à l'intention des visiteurs. Nous laisserons le tien dans un abri près de la chapelle, de l'autre côté du sentier. Il y en aura un après matines ... c'est la cérémonie qui se termine vers huit heures et après vêpres, vers dix-neuf heures. Tu peux aussi te joindre à nous pour prier chaque fois que tu voudras.

Je n'ai rien dit mais dans ma tête, c'était clair: je prendrais peut-être les paniers mais pas la prière. J'avais à peu près autant envie de prier que de pédaler. Je ne crois pas en Dieu et, de toute façon, si je m'étais mise à prier, j'aurais eu tant de choses à demander, que le Bon Dieu lui-même aurait démissionné.

— Merci... Je vais peut-être rester... Quelques jours... Juste un peu... Je ne sais pas vraiment...

Je savais que ces femmes risquaient de m'agacer avec leur vie inutilement compliquée. Mais rester ici me permettait de ne rien décider et ça ne m'engageait à rien. J'étais le temps. Je me reposais sur une autre planète. En attendant.

Son regard était perçant. Elle a pris ma main. La droite, je m'en souviens. Et l'a enserrée dans les deux siennes.

— Marie-Lune... Soeur Elisabeth m'a confié ton nom... Je sais que tu reviens d'un long et pénible voyage. Nous avons beaucoup prié pour toi et nous prions encore.

Prier pour moi! C'était ridicule. J'aurais voulu lui expliquer qu'elles perdaient leur temps. Le Père Noël et le Bon Dieu ne pouvaient plus rien pour moi.

La prieure m'énervait déjà. J'aurais dû lui dire le fond de ma pensée. Mettre les choses au clair. Mais parfois, c'est tellement plus facile de se taire.

Elle m'a accompagnée à la maison des visiteurs et, en passant devant la chapelle, elle m'a indiqué l'abri. C'était quand même romantique cette histoire de petits paniers et je me disais qu'à sept heures, ce soir, j'aurais sans doute faim.

Je me proposais de rester quelques jours seulement. J'avais envie de revoir Elisabeth, de lui parler, de passer un peu de temps avec elle. J'étais un peu déçue de découvrir qu'elle faisait partie de cette communauté bizarre mais je pensais qu'elle pourrait peut-être m'expliquer.

Au rez-de-chaussée, il n'y avait qu'une grande pièce, tout à la fois salon et salle à manger, avec, au fond, un évier et une vieille cuisinière à gaz à deux éléments qui semblait fonctionner à grands coups de miracles. Quatre chaises droites dépareillées, une petite table de bois foncé, deux fauteuils épuisés. L'escalier menant à l'étage craquait à chaque pas. Les deux portes étaient fermées. Elle a poussé la première.

Quelqu'un avait préparé le lit. Il y avait aussi un petit bureau et un prie-Dieu, ce drôle de meuble que j'avais remarqué dans la cellule de soeur Elisabeth. Soeur Louise m'a expliqué. Elle m'a montré La Bible aussi. C'était le seul *best-seller* disponible aussi bien m'en contenter.

Deux minutes après le départ de soeur Louise, je suis tombée endormie toute habillée. A mon réveil, le soleil avait disparu. Ma montre indiquait vingt heures et j'avais l'estomac creux. Je me suis souvenu des paniers mais je n'avais pas envie de marcher et j'ai bien failli laisser tomber. Pourtant, je me suis levée. Dehors, l'air frais m'a ragailardie. J'étais bien dans cette forêt silencieuse. Je me sentais à l'abri.

En revenant, un panier d'osier accroché au bras, j'ai pensé que j'aimerais peut-être vivre ici. Toujours. Manger, dormir et marcher parmi les arbres. Rien d'autre. Jamais.

Il n'y avait pas d'électricité alors j'ai allumé des bougies. Sous un carré de coton, j'ai trouvé une salade, du poulet, du pain et des biscuits dans le panier. Au fond, il y avait un petit carton sur lequel quelqu'un avait simplement écrit: *Bon appétit*.

Elisabeth... J'en étais presque sûre. Je voulais que ça vienne d'elle. C'était même très important.

Je ne savais pas pourquoi.

## Chapitre 5

### Jette-toi dans ses bras

Un chant m'a réveillée. C'était la nuit pourtant. A la fenêtre, je ne voyais qu'un fragile croissant de lune et quelques troupes d'étoiles. Le matin était encore loin. J'avais beau fouiller le ciel, aucun signe de ces poussières mauves et dorées annonçant l'aube.

Ma montre indiquait cinq heures quarante-cinq. J'ai enfilé mes vêtements rapidement. Dehors, l'air était tiède et bon. J'avais pris une bougie; je l'ai allumée avant d'attaquer le sentier mais la cire chaude coulait sur ma main alors j'ai soufflé la flamme.

La forêt était noire, dense et secrète. Mais je n'avais pas peur. Peut-être à cause de ce chant lointain qui animait la montagne. Je marchais vers la chapelle. C'est de là que venait l'étrange cantique dont je n'arrivais pas à distinguer les paroles.

La chapelle était vide. Enfin, toute la section où s'alignaient les bancs. Les soeurs étaient en retrait, au fond, près de l'autel. Je me suis assise à l'avant, au beau milieu du premier banc.

Elles chantaient des prières. J'ai mis longtemps avant de deviner les paroles. Rien de très original. Plutôt ennuyeux même. Du genre: prions Dieu, Dieu est bon. béni soit le Seigneur. Pourtant, quelque chose m'émouvait dans ce chant. Elles chantaient d'un même souffle, d'un même cœur, avec une telle ferveur que les mots n'avaient peut-être plus d'importance.

On sentait bien qu'elles s'adressaient à quelqu'un de très loin. E.T. l'extra-terrestre ou le Bon Dieu. Rien de moins. Elles ne criaient pas, leur chant était même doux, mais il semblait puissant.

Je suis restée jusqu'à la fin. Juste avant de quitter la chapelle, les soeurs se sont avancées, une à une, jusqu'à l'autel. Elles marchaient très lentement, sans faire de bruit. Comme pour ne pas déranger quelqu'un. Devant l'autel, elles s'agenouillaient un moment et lorsqu'elles se relevaient pour retourner à leur banc, j'entrevois leur visage quelques secondes. J'ai reconnu tout de suite Elisabeth et elle m'a vue elle aussi; j'en suis sûre, malgré la pénombre, même si elle n'a pas réagi.

J'ai décidé de l'attendre dehors, devant la chapelle. Je lui expliquerais que j'avais encore besoin de sa présence. Elle m'avait aidée à chasser les monstres, à refaire surface, à m'accrocher. Sans doute pouvait-elle encore m'épauler, me rassurer, combler un peu ce vide autour de moi.

De toute façon, j'avais besoin de lui parler. Il fallait que je sache pourquoi elle chantait des prières dans la nuit. Elisabeth était à peine plus âgée que moi. Je ne comprenais pas.

Elles sont sorties à la queue leu leu, sans dire un mot. C'était un peu impressionnant; je n'osais pas m'approcher. Alors, j'ai crié:

— Elisabeth!

Elle s'est tournée rapidement vers moi puis elle a continué. Tout droit, comme un stupide mouton. Comme si je n'existais pas.

Je comprenais maintenant. Elisabeth avait joué à mère Térésa et sa mission était finie. Elle se fichait de ce qui m'arriverait désormais. J'aurais dû m'y attendre. Les gens glissaient dans ma vie. Toujours fuyants. Incapables de rester plantés assez longtemps pour prendre racine.

Allez! Va-t-en! Je m'en fous. Tu es comme tout le monde Elisabeth. Tu n'as rien d'extraordinaire. Malgré ton voile et tes chants bizarres. Tu n'as rien à donner. Rien à raconter. Tu vis dans une bulle. Tu ne connais rien aux fantômes.

Des larmes roulaient sur mes joues. Un bras a entouré mon épaule. Soeur Louise. Le pire, c'est que j'avais envie de m'abandonner. De fondre dans ses bras.

Dans n'importe quels bras. Mais j'ai ravalé mes larmes. A force de s'épancher à tous vents, on finit par se perdre complètement. J'en avais assez des réconforts éphémères. De ces bonheurs furtifs derrière lesquels gronde l'orage.

Elle m'a entraînée vers une porte derrière la chapelle. La pièce humide sentait le moisi. Il n'y avait qu'un vieux bureau et deux chaises de bois très rustiques. Soeur Louise a déplacé les chaises pour qu'on soit face à face, sans meuble entre nous. Elle s'est assise et je l'ai rejointe. Elle a attendu un peu, comme pour mieux ordonner ses idées. Puis, elle a parlé.

— Soeur Elisabeth ne te répondra pas, Marie-Lune. J'aurais dû tout t'expliquer hier. Mais j'avais peur que tu fuies et je pensais vraiment que ce serait peut-être bon que tu refasses tes forces parmi nous. Nous sommes des moniales, Marie-Lune. Des soeurs cloîtrées. Nous avons prononcé le voeu du silence. La prieure a le devoir d'accueillir les visiteurs et de répondre à leurs questions mais le reste du temps, elle aussi le consacre à Dieu. En silence.

Soeur Louise a fait une pause. Il fallait un peu de temps pour que ces informations s'implantent. J'avais du mal à y croire. Quoi? Des femmes moines? Emmurées dans le silence? J'étais sidérée, stupéfaite.

Je savais qu'il existait des cloîtres. Je n'en avais jamais visité mais je les imaginais comme de vastes prisons aux murs très hauts avec des grilles un peu partout. Ici, c'était différent. Un cloître en pleine nature! C'était donc ça leur communauté d'Assise. Elles priaient parmi les bêtes et les plantes comme Saint Francois d'Assise. J'avais vu le film de Zeffirelli sur lui. Je comprenais, maintenant, pourquoi elles n'étaient que 300 et pourquoi elles appelaient cellules leurs drôles de maisonnettes à pignon. Cellule... comme dans une prison.

Je pensais à Elisabeth. Elisabeth était bien trop belle, bien trop jeune, bien trop vivante, pour participer à cette folie. Je n'arrivais pas y croire. Je ne voulais pas y croire. J'imaginais bien des femmes cloîtrées dans un film ou dans un livre.

C'était même fascinant. Mais pas dans la vie. L'idée qu'Elisabeth vive retirée, ici, dans le silence, jusqu'à sa mort, m'horrifiait.

Soeur Louise a repris son discours.

— Nous vivons très pauvrement. C'est notre désir. Dieu a dit: *Je te conduirai au désert et là, je parlerai à ton coeur.* Nous l'avons suivi.

Le désert? Ma pauvre Louise, reviens sur terre. C'est la montagne de la côte à Dubé ici. Rien à voir avec ton Dieu du désert. Tu t'es trompée d'adresse.

Désolée. Il y a plein d'eau ici et tout est vert.

Elisabeth ne pouvait pas faire partie de cette bande de timbrées. Il y avait quelque chose de solide et d'ensoleillé en elle. Je ne l'avais pas inventé. Elle s'était fait emberlificoter. Soeur Louise et ses acolytes lui avaient savonné la cervelle. C'est courant dans les sectes. Je l'avais lu dans un magazine. Mais on peut s'en sortir.

— Je veux voir Elisabeth. Je suis sûre qu'elle veut me parler. C'est vous qui l'en empêchez.

J'avais prononcé ces phrases d'une voix blanche. Seule la révolte nous rend vraiment vivant. Et ses grondements roulaient en moi. Ma colère montait. Je me sentais prête à me battre pour voir Elisabeth, pour parler à Elisabeth. Pour l'arracher à ces détraquées.

— Soeur Elisabeth n'est pas prisonnière, Marie-Lune. Elle peut partir si elle le désire. Mais elle est heureuse ici. Et rassure-toi, nous ne vivons pas totalement dans le silence. Tous les dimanches, pendant quelques heures, nous partageons les événements importants de notre vie spirituelle.

J'ai ricané. Si je vivais six jours par semaine sans dire un mot, le septième j'aurais envie de parler d'autre chose que de ma vie intérieure.

La prieure poursuivait, imperturbable.

— Il arrive que des petites soeurs renoncent temporairement à leur voeu de silence dans des circonstances extraordinaires. Et je comprends ton désarroi...

Mais Elisabeth est jeune et elle a vécu des expériences difficiles dans sa courte vie moniale. Elle a besoin d'être seule dans sa cellule et de renouer avec Dieu. Il faut respecter son silence. Je l'ai chargée de te veiller parce qu'elle est médecin. Je devinais aussi qu'une sympathie naturelle s'installerait. C'est la plus jeune d'entre nous. J'aurais dû deviner que ce serait difficile pour toi après. Je suis désolée...

Elisabeth médecin? Alors que faisait-elle déguisée en soeur? Cloîtrée en plus.

C'était trop bête de gaspiller sa vie pour rien. Bon, d'accord, la mienne ne valait guère mieux mais au moins je ne faisais pas exprès. J'avais tout perdu. Elle avait tout abandonné. C'était bien différent. Comment peut-on s'ensevelir ainsi à vingt ans?

— Si vous restez un peu parmi nous peut-être comprendrez-vous cette voie de Dieu qui est la nôtre.

La voie de Dieu! Elle se prenait pour un gourou maintenant. C'était trop. Je frémissais. De rage contenue, de fureur étouffée.

— Ecoutez moi bien, soeur Louise. Je suis peut-être arrivée ici comme une naufragée mais je n'ai pas perdu ma cervelle en chemin.

Ma colère flambait. J'avais envie de fondre sur elle et de la secouer jusqu'à ce qu'elle me jure qu'Elisabeth parlerait.

— Vous êtes malade! Très, très malade. Et dangereuse parce que vous en contaminez d'autres. Je vais vous dire un secret: le Bon Dieu n'existe pas. Compris? C'est dommage et je comprends que ce serait plus chouette s'il était là pour veiller sur nous et tout arranger. Mais il n'y est pas. C'est comme ça. Il n'y a pas de patron, pas de capitaine, pas de chef d'orchestre. C'est pour ça, que c'est le bordel. S'il y avait un Dieu, il ferait le ménage. Remarquez que ce n'est pas grave d'y croire, même s'il n'existe pas. Si ça vous fait du bien, sans faire de mal à personne...

Elle m'écoutait. Elle n'avait pas peur mais elle semblait triste et navrée. J'aurais préféré qu'elle se fâche.

— C'est correct d'y croire mais c'est vraiment débile de s'enterrer vivante. Si vous aimez ça en arracher, il y a d'autres choses à faire. Lisez les journaux: c'est plein de gens qui crèvent de faim. Si vous aimez la misère concentrez sur la famine au lieu de votre vie intérieure. Ou soignez les lépreux, tiens. Vous seriez héroïques au moins.

Elle me regardait toujours avec cet air stupidement désolé. Elle n'avait rien compris. C'était une cause perdue. Aussi bien parler aux pierres. J'en avais assez.

J'avais cru trouver un havre. Ou même simplement un champ où panser mes blessures. Mais il n'y a pas de trêve, pas de refuge. La vie est une guerre continue.

Pauvre Elisabeth. J'avais presque réussi à croire, encore, une dernière fois, qu'il existait des gens contre qui on peut s'appuyer. Sur qui on peut compter. Qui ne fuient pas, ne disparaissent pas, ne tombent pas.

Je m'étais trompée.

J'ai foncé vers la porte. Dehors, de l'autre côté du sentier, j'ai vu le panier qu'elles avaient déposé à mon intention. Je n'avais rien à faire de leurs repas à l'eau bénite. Un bon coup de pied et la nourriture s'est répandue sur les roches poussiéreuses. J'ai couru, sans m'arrêter à la maison des visiteurs. J'avançais vers rien mais au moins je me sauvais de ces folles illuminées.

Bientôt, j'ai entendu le ronflement des chutes. C'est là que j'ai pensé à Jean. A cette lettre expédiée de France quelques semaines après nos ébats sur les dalles brûlantes.

La lettre de Jean! Et celles de Fernande. Les dernières phrases d'Antoine. Et tout ce courrier jamais expédié à mon moustique. Ces mots étaient tout ce qui me restait. Des miettes arrachées aux tempêtes. Je devais retourner à la maison des visiteurs, récupérer mon porte-documents et courir, vite, loin d'ici.

J'ai grimpé en haletant le sentier à pic, puis l'escalier. J'ai soupiré en agrippant le sac à dos sous mon lit. Il n'était pas fermé et je me dépêchais trop. C'est pour ça que les lettres se sont éparpillées.

Ça m'a donné un coup. Mes mains tremblaient en récupérant les épaves blanches sur le plancher de bois dur. Ces mots tracés par ma mère, il y a tant d'années. Elle avait réellement existé. Parfois, j'avais l'impression d'avoir tout rêvé.

Et le moustique. Tant de confidences lancées au vent.

Il y avait aussi les mots matraques d'Antoine. Et cette lettre de Jean que je n'avais jamais relue mais dont je connaissais chaque mot.

*Tu peux courir, Marie-Lune, je t'aimerai toujours. L'été prochain, je marcherai jusqu'aux chutes de la Boulé, je m'étendrai sur les roches et je t'attendrai. Je serai là tous les étés. Et dans trois ans, si tu n'es pas revenue, je m'installerai au bord du lac, juste au pied de la côte à Dubé, et je ne bougerai pas jusqu'à ton retour.*

Chacun des mots de ce paragraphe me ravageait. Autant de syllabes que d'écorchures. Pourtant, c'était de la frime. J'en étais sûre. Ça ne coûte rien de promettre. C'est si facile de tomber dans le piège et d'y croire. Mais on finit par y laisser sa peau.

Le paquet d'enveloppes me semblait bien lourd. En relevant la tête, j'ai remarqué un autre bout de papier échoué près du prie-Dieu. Un signet. Je l'ai ramassé machinalement et j'allais le déposer entre les pages de La Bible lorsque les mots m'ont assommée.

Des mots écluses qui font tout sauter. Des mots couteaux qui fouillent les blessures.

Quelqu'un avait écrit à l'encre bleue:

*Veux-tu savoir si Dieu t'aime?*

*Jette-toi dans ses bras.*

C'était des mots idiots. Deux petites phrases de rien du tout. J'ai essayé de rire.

Il y a des phrases qui chavirent. C'est tout. Il ne faut pas s'y attarder.

Mais je pleurais déjà.

J'ai déchiré le signet. Pour effacer ces mots fabuleux. *Jette-toi dans ses bras...* Ces lettres finement tracées portaient le souvenir de tous ces bras où j'avais déjà échoué, où je m'étais blottie.

J'imaginais ces étreintes et j'avais mal à mourir. J'imaginais ces étreintes et je me sentais seule à mourir. J'avais tellement besoin de sombrer dans la chaleur de quelqu'un.

—MAMAAAN!

J'étais un vent d'orage. Mon corps tanguait mais j'ai réussi quand même à descendre l'escalier sans m'effondrer et à pousser la porte.

Soeur Louise était là.

Je me suis jetée dans ses bras.

## Chapitre 6

### A coups de poing dans l'orage

Pourquoi suis-je restée? Mais où donc serais-je allée? Elles étaient peut-être cinglées mais si peu dangereuses au fond. Le piège, c'était de s'enliser avec elles dans ce silence.

Soeur Louise se défendait bien de vouloir me convertir. Depuis qu'elles s'étaient installées près des chutes de la Boulé, trois jeunes femmes avaient tenté de se joindre à elles mais après quelques jours ou quelques semaines, elles étaient reparties.

Soeur Louise disait qu'il faut vraiment être appelé, qu'on ne se sauve pas en prenant l'habit. Parfois, des gens malheureux réussissaient à se convaincre qu'ils étaient, comme elles, habités par Dieu, d'une façon toute spéciale. Les trois femmes qui étaient venues n'avaient pu se bercer longtemps d'illusions. Les petites soeurs sont debout à cinq heures tous les matins et elles prient Dieu jusqu'à huit heures. Dans leurs cellules d'abord, puis à la chapelle. Elles travaillent un peu de leurs mains, tous les jours, à la cuisine, au jardin ou à l'atelier. Plusieurs moniales, dont Elisabeth, peignent des pièces de poterie qu'elles vendent à Saint-Jovite. Le reste du temps, elles prient.

— Aucune des trois femmes qui sont venues n'avait été appelée. Je le savais. Mais elles devaient le découvrir. En vivant avec nous, en répétant chaque jour les mêmes gestes, les mêmes prières, elles ont compris que leur place n'était pas ici. C'est Dieu qui donne un sens à notre vie. Si notre foi n'était pas si puissante nous serions toutes flétries. Il faut posséder un soleil intérieur pour s'épanouir dans un cloître. Les trois femmes sont reparties parce qu'elles dépérissaient. Le test ne pardonne pas. Seules celles à qui ce silence apporte la joie restent.

J'écoutais la prieure sans trop savoir quoi penser. Je n'arrivais toujours pas à comprendre mais je ne me moquais plus. Soeur Louise était sincère et il y avait quelque chose d'émouvant dans ces moniales. Leur passion, peut-être... Je me disais qu'à la longue, j'arriverais sans doute à respecter leur folie.

Je devinais maintenant qu'Elisabeth désirait vraiment ce silence mais j'aurais voulu qu'elle m'explique elle-même, qu'elle trouve les mots. Avoir la foi... ça sonne bien mais ça veut dire quoi? Je l'ai dit à soeur Louise. Elle m'a longuement regardée. Ses yeux trahissaient l'impuissance.

— Pauvre Marie-Lune. C'est difficile de trouver les mots... C'est mystérieux, la présence de Dieu. Ça s'explique mal et pourtant c'est tellement fort, tellement vrai...

Elle a hésité un peu avant de poursuivre.

— Je n'étais pas bien différente de toi lorsqu'il est venu me chercher. J'étudiais à l'université. J'avais des amis et j'étais heureuse. Il est arrivé comme un voleur. Un ouragan dans ma vie. Du jour au lendemain, il n'y avait que lui. Plus rien ne comptait. Je voulais seulement me rapprocher de lui. Passer tout mon temps avec lui. Je l'aimais.

Sa voix s'était brisée sur les derniers mots. Elle parlait de Dieu! On ne pouvait pas ne pas la croire. Elle vibrait. Son corps entier s'animait lorsqu'elle parlait de son impossible amoureux. J'étais sidérée. Envoûtée aussi. Et j'avais peur un peu.

Je ne connaissais pas son Dieu mais j'avais déjà aimé, moi aussi. Follement. Passionnément. De tout mon cœur. De tout mon corps. De toute mon âme, même, peut-être.

Elle s'est arrêtée, gênée. Sa pudeur la poussait vers d'autres sujets. C'est ainsi que j'ai appris qu'elles avaient conquis leurs voisins. Des gens du lac venaient souvent les aider. Ils prêtaient des outils, offraient des litres de peinture, réparaient des carreaux brisés, déblayaient un bout de sentier l'hiver. Un jeune

homme venait tous les samedis, l'été. Elles semblaient l'avoir adopté. A entendre soeur Louise, il avait tous les dons. En plus d'être beau!

— Faites attention! Votre Dieu sera peut-être jaloux...

J'avais parlé sans réfléchir. Je ne voulais pas l'insulter. Depuis qu'elle m'avait parlé de son amoureux, je me sentais plus près d'elle. J'avais moins envie de me battre.

Elle a ri de bon cœur. C'est là que j'ai décidé de rester. Une semaine. Pas plus. Léandre serait averti au retour de sa partie de pêche. Elle me l'avait promis.

Peut-être suis-je restée par curiosité. J'avais décidé de les épier. Soeur Louise jurait qu'elles étaient heureuses dans ce silence? On verrait bien.

J'ai vite découvert qu'il faut beaucoup de patience pour jouer aux espions. Des heures, allongée sous les arbres, sans que rien ne se passe! De temps en temps, une petite soeur quittait sa cellule et se dirigeait lentement vers le monastère. Elles ressortaient toujours au bout de quelques minutes. Je me demandais à quel rituel bizarre elles pouvaient bien se livrer. Les intervalles étaient irréguliers et c'était toujours une soeur différente. J'aurais fait un bien piètre détective. J'ai mis trois heures à comprendre qu'elles allaient faire pipi.

Je ne savais pas par quelle maisonnette amorcer mon exploration. Je voulais surtout observer soeur Elisabeth et j'avais très peur qu'on découvre mon audace. Soeur Louise m'avait expliqué que les cellules des moniales étaient en zone interdite. Je pouvais errer dans la forêt, me joindre à elles dans la chapelle, faire tout ce qui me chantait à la maison des visiteurs et frapper à la porte du monastère au besoin mais je n'avais pas accès aux cellules des moniales.

Il a fallu que je réunisse beaucoup d'audace avant d'aller m'écraser le bout du nez dans une fenêtre. J'ai reconnu le lit étroit, le petit bureau et, en m'étirant le cou, le prie-Dieu. Une soeur y était agenouillée. Elle priait. Au bout de quelques minutes, j'en ai eu assez. Dans la cellule à côté, une autre petite soeur lisait La

Bible. Ses lèvres bougeaient mais je n'entendais rien. J'aurais pu rester longtemps, ça n'aurait rien changé.

J'ai retenu un cri en m'approchant de la troisième cellule. Soeur Elisabeth était agenouillée devant moi, les yeux fermés. Elle ne chantait pas, ne priait pas. Du moins, pas à haute voix. Et ses lèvres étaient closes.

Elle pleurait. Des larmes roulaient sur ses joues.

Elisabeth! Ma douce Elisabeth... Elle avait donc mal, elle aussi. Elle souffrait elle aussi. J'aurais voulu entrer, la réconforter. Etreindre ma belle amie, balayer sa douleur. Mais quelque chose me retenait.

Au monastère, une cloche a sonné. Lentement, Elisabeth a ouvert les yeux et j'ai compris que les larmes qui glissaient encore sur son visage n'avaient rien à voir avec le chagrin. La lumière dansait dans ses yeux. Une joie singulière l'habitait et son regard était serein. Elisabeth était heureuse. J'en étais sûre.

Quelques heures plus tard, j'ai revu Elisabeth à l'atelier de poterie. Elle était calme et ses gestes étaient aussi gracieux que les arabesques qu'elle dessinait autour de l'assiette.

Plus tard, j'ai décidé d'attendre Elisabeth à côté de l'abri. Je ne me suis pas cachée. Je devinais que c'était elle qui descendrait le sentier avec un panier et je ne m'étais pas trompée. Elle avançait d'un pas léger, attentive à tous les bruits de la forêt. A peine a-t-elle souri en m'apercevant. Elle a déposé le panier et elle est repartie.

J'ai à peine touché au repas. Cette distance entre Elisabeth et moi, cette distance qui ressemblait trop à de l'indifférence, me tourmentait. J'avais nettoyé les couverts et j'allais les ranger lorsque j'ai pensé au petit carton de l'autre soir. Des mots... N'importe quels. J'en avais tant besoin. Mon cœur bondissait déjà dans ma poitrine alors que je fouillais au fond du panier.

Rien.

J'aurais pleuré. J'étais si navrée. Que m'arrivait-il? Je m'abîmais dans une amitié impossible. Il fallait peut-être repartir. Quitter cette montagne. Rentrer à Montréal.

J'ai peu dormi cette nuit-là. J'avais envie de rejoindre Elisabeth. J'étais prête à prier avec elle, à peindre avec elle, à chanter avec elle. N'importe quoi pour ne plus être seule.

Il était quatre heures lorsque j'ai allumé une bougie pour consulter ma montre. J'ai décidé de les rejoindre à la chapelle. Mieux! D'y être avant elles. Pour épier leur arrivée.

Plus rien n'allait. J'avais peur en marchant dans la forêt. Les arbres n'étaient plus que des ombres menaçantes. Derrière eux, des créatures inquiétantes poussaient des cris perçants, des grondements sourds et de longs chuintements. J'arrivais à peine à distinguer le sentier. La forêt se refermait sur moi, m'écrasait de tout son poids.

La chapelle n'était pas totalement déserte. Des nids étaient accrochés aux poutres du plafond et, à peine entrée, j'ai perçu un léger froissement d'ailes. Puis, le silence s'est installé.

Le mur du fond était troué d'une vaste fenêtre. J'avais l'impression d'être plantée là depuis des heures lorsque des flammes minuscules ont sautillé dans la forêt. Les moniales avançaient en lente procession. Quatorze bougies dans la nuit.

Il faisait presque froid tant l'air était humide. J'ai sursauté en entendant leurs pas dans la chapelle. Elles étaient entrées par une porte dissimulée derrière un rideau près de l'autel. Il y eut quelques toussotements, le bruit de frottement des bancs déplacés, puis le silence est revenu. Et leur chant s'est élevé.

Elles ont chanté longtemps. La pluie s'est mise à tomber, martelant le toit. Je grelottais maintenant et j'avais envie de partir. Il n'y avait rien à voir. Je n'avais pas de place ici. Les moniales seraient toujours loin de moi. Jamais je ne pourrais m'approcher.

Leur chant m'isolait. Elles formaient une seule voix. Et j'étais si seule.

Je me suis dirigée vers la porte en faisant du bruit. Les lattes du plancher craquaient. Tant mieux. Je n'ai pas retenu la porte. J'avais envie de les déranger.

J'ai couru dans la pluie .

Les averses se sont succédées toute la journée. J'avais décidé de partir mais quand le ciel s'est enfin calmé, il était trop tard. Il fallait rester une dernière nuit.

Avant d'aller dormir, je suis sortie. Je n'avais rien mangé et j'aurais pu grimper sagement le sentier pour cueillir mon panier. Mais j'ai préféré foncer dans la forêt en marchant droit devant. Je n'épiais personne. Je voulais seulement calmer ces vents qui hurlaient en moi. Au bout d'une vingtaine de minutes, je me suis retrouvée devant un marécage.

J'allais rebrousser chemin lorsque j'ai remarqué le bâtiment à ma droite. Soeur Louise ne m'avait jamais parlé d'un autre édifice. Il était pourtant du même bois rouge brûlé que le monastère et la chapelle. J'ai retiré mes espadrilles et mes chaussettes pour patauger jusqu'au bâtiment.

C'était vraiment idiot. Tout ça pour la même maudite chapelle. Vu sous cet angle, je n'avais pas reconnu l'édifice. Mes pieds étaient glacés, j'avais faim et j'étais découragée. J'ai poussé la porte et, échouée sur le premier banc, j'ai remis mes souliers.

Derrière moi, un lutrin soutenait le registre des visiteurs. J'ai tué le temps en déchiffrant les prières des rares pèlerins. Ils venaient toujours avec une requête bien précise. Guérir, obtenir un emploi, trouver l'âme soeur... Une seule était venue dire merci. Aline Bellefeuille. Grâce à Dieu, son fils avait repris goût à la vie. On n'en savait pas plus. Pauvre madame Bellefeuille. Pourquoi venir jusqu'ici? C'était tellement inutile.

Je me suis avancée vers l'autel. J'étais simplement curieuse. C'est parce que j'étais fatiguée d'avoir tant marché que je me suis assise à terre, à l'indienne,

juste devant l'autel. Je ne pouvais m'empêcher de penser à soeur Louise. Et à Elisabeth. Croyaient-elles vraiment, dur comme fer, que Dieu existe. Qu'il était là, tout près, dans cette misérable petite chapelle? Elles venaient ici tous les jours. Prier Dieu. Répéter les mêmes paroles, les mêmes prières.

J'aurais dû repartir. C'était leur chapelle, leur Dieu. Mais j'ai regardé droit devant et j'ai parlé à haute voix. Au début, ce n'était qu'un jeu mais peu à peu, ma voix s'est affirmée et je me suis emportée.

— Ecoute-moi bien. Si tu es là... Parce que j'aurais deux mots à te dire.

Je n'avais plus peur des fantômes. Et les dieux sont-ils différents? Les longs jours de silence et de solitude me pesaient déjà. Ça me faisait du bien de crier ma rage.

—J'en ai assez! La vie... c'est un gâchis. Si c'est toi qui as inventé ça, t'es un imbécile. Un détraqué. Si tu existes, si tu es là, t'es un écoeurant. Un sans coeur. C'est cruel de jouer avec les gens comme ça. Comprends-tu ça?

Tant pis si les soeurs m'entendaient. Tant pis si la montagne tremblait. Tant pis si le ciel s'écrasait sur moi.

— Je n'ai pas demandé d'exister. C'est juste arrivé. Mais tu t'acharnes sur moi. Je ne suis pas toute seule sur la Terre. Tu pourrais changer de cible, non? C'est toi, dans le fond, qui as tué ma mère. Un cancer! C'est facile... Il me restait Antoine. Avec lui, j'oubliais tout. Ça t'embêtait, hein? C'est pour ça que tu as tout bousillé, hein? Allez! Dis-le! Parle. **MAIS PARLE!**

Je crachais ma haine. Sans ramollir. Et c'était loin d'être fini.

— Et le moustique! Tu le savais qu'en pensant à lui, j'aurais mal jusque dans les tripes. Es-tu content? Ça me brûlé, ça me déchire, ça m'écrase, ça me transperce, ça me ravage quand je pense à lui. **ES-TU CONTENT?**

Merde! Je pleurais. Je ne voulais pas pourtant.

—Tu pensais m'avoir encore avec Jean, hein? Mais je te connais maintenant. Je ne crois plus à tes mirages. Alors, laisse-moi tranquille. Va-t-en! Fiche-moi la paix.

Les mots s'étouffaient dans ma gorge. C'est pour ça que je me suis tue. J'ai laissé les larmes couler. Longtemps. Longtemps.

Quand j'ai eu fini, je ne me suis pas relevée tout de suite.

C'était complètement idiot. Je ne crois pas en Dieu. Mais je me disais... qu'on ne sait jamais. Et s'il était vraiment là? S'il m'avait écoutée? Je ne regrettais pas un seul mot. Mais je pensais au moustique.

Je me suis dit que c'était insensé. J'étais épuisée. J'avais les nerfs en boule. C'est tout. Pourtant, j'ai fait comme les soeurs. Je me suis agenouillée. Il semblait aimer ça... Et je lui ai demandé.

— Pour le moustique... Ecoute... Si tu es là... Si jamais tu existes vraiment. Veux-tu... Ça pourrait compenser un peu... J'aimerais ça que tu jettes un coup d'oeil sur mon moustique de temps en temps. La dernière fois que je l'ai vu, il était minuscule. Je pensais vraiment qu'il serait entre bonnes mains avec Claire mais... on ne sait jamais. Je ne veux pas qu'il soit riche. Je me fous qu'il soit intelligent. Mais je voudrais tellement qu'il soit heureux. Je t'en supplie. Ne lui fais pas mal. Protège-le un peu. Il est si petit...

Je me suis relevée parce que j'allais craquer. En marchant vers la porte, je pensais aux feuilles sèches que poussent les vents d'automne. On dirait parfois qu'elles flottent. Elles n'ont plus d'eau, plus de poids. Frêles et fragiles, elles errent un peu avant de mourir complètement.

Cette nuit-là, j'ai fait un cauchemar terrible. Le moustique était malade. Etendu sur un lit d'hôpital. Il gémissait. Des gouttes perlaient à son front.

Jean est arrivé. Sa chemise collait à sa peau. Il avait couru. Il s'est approché; il a cueilli le moustique et il l'a bercé tendrement.

— Chuuutt... Chuuutt... Chuuutt... Marie-Lune est partie moustique. Elle ne reviendra pas....

J'étais juste à côté mais ils ne me voyaient pas. Je criais mais ils ne m'entendaient pas. Alors, j'ai plongé en moi. J'ai ramassé toute ma fureur, tout mon désespoir, toute ma douleur. Et j'ai hurlé de toutes mes forces.

Mon cri a dû réveiller le tonnerre. J'étais assise dans mon lit, trempée de sueur, le coeur battant à tout rompre. Dehors, il tombait des clous. Le ciel aussi était déchaîné.

Je ne m'étais jamais sentie aussi misérable. Aussi profondément malheureuse. Aussi complètement perdue, abandonnée, dépossédée.

Une épave.

Une vague de panique m'a submergée. L'angoisse était insupportable.

Je suis sortie pieds nus. La pluie et le vent plaquaient ma chemise de nuit sur mon corps.

J'ai glissé quelquefois, senti la boue froide sur ma peau. Mais j'ai couru quand même.

Un éclair a traversé le ciel. Tout près. J'ai cru que mon corps s'allumerait. Flamberait.

J'ai reconnu sa cellule. Elle était réveillée. J'en étais sûre. Qui pouvait dormir par un temps pareil?

Je me suis jetée sur la porte et j'ai frappé à grands coups de poing.

— Ouvre Elisabeth! Je t'en supplie. J'ai peur, Elisabeth! Ouvre! Je t'en supplie!

J'ai frappé encore. Longtemps. Jusqu'à ce que les jointures de mon poing soient rouges et gonflées. Jusqu'à ce que je ne ressente même plus la douleur. Jusqu'à ce que je ne croie plus à rien.

Alors, j'ai crié.

— Fuck you, Elisabeth! Fuck ton silence, Elisabeth! Fuck ton Dieu, Elisabeth!

Cette fois, je n'ai pas couru. J'ai marché comme une somnambule. Je n'étais pas pressée. Plus rien ne comptait. La pluie pouvait bien tomber. Rien ne m'atteignait.

Je me suis assise dehors, sous l'orage, devant la maison des visiteurs. Et j'ai attendu que vienne le matin.

## Chapitre 7

### L'histoire d'Elisabeth

Je n'ai pas entendu Elisabeth approcher. Soudain, elle était là. Sans voile, le visage ruisselant, ses cheveux courts collés au front. Un vieux châle couvrait mal ses épaules et le vent battait les pans de sa robe de nuit.

Elle m'a prise par la main; m'a fait entrer; m'a fait monter. Je n'étais plus qu'un petit paquet de pluie. Elle m'a aidée à retirer ma chemise mouillée puis elle a arraché une couverture du lit et elle m'a enveloppée doucement dans la laine chaude.

Je me disais que c'était un autre de ces moments fragiles. De ceux qui ne durent pas. Mais j'étais incapable de lutter.

— Viens...

Elisabeth parlait. Elle acceptait enfin de rompre avec son satané silence.

Elle s'est assise devant moi sur le vieux tapis du salon. Ses mèches courtes frisottaient déjà. Son regard était plus profond que la mer.

— Je t'écoute Marie-Lune.

Pauvre Elisabeth! Elle ouvrait les vannes sans deviner le tumulte derrière. Ne craignait-elle pas le déluge?

Son regard semblait prêt à tout accueillir. Je savais qu'elle m'écouterait jusqu'au bout. Alors j'ai tout dit. En commençant par le plus urgent.

— Je veux mourir.

Les mots avaient déboulé. Il avait fallu que je m'accroche aux yeux d'Elisabeth pour ne pas tomber.

Ces trois mots résumaient si bien tout. Je ne voulais plus lutter; je n'avais plus envie de me battre. Mais il n'existait rien en marge de ce combat insensé.

Aucun lieu pour désert. Rien d'autre à faire que s'étendre sur le sol et se laisser mourir.

Elisabeth n'avait pas bronché. C'est ce que j'aimais tant chez elle. Cette présence tranquille et assurée, ces yeux d'azur. On pouvait jeter l'ancre dans ces eaux immobiles.

Alors, j'ai raconté. Les bras chauds et parfumés de Fernande et ce matin cruel où j'avais tant voulu embrasser ma mère parce que je venais tout juste de comprendre qu'elle allait mourir. On allait se quitter fâchées, sans se dire adieu. C'était atroce. J'étais prête à courir jusqu'à l'hôpital. Je me sentais capable d'enjamber des montagnes pour arriver à temps.

Mais c'était inutile. Elle était déjà morte.

C'est là que tout avait commencé. Cette peur folle des départs. Cette hantise de l'absence. L'impression que tout glisserait toujours entre mes doigts. Au début, j'arrivais à chasser ces inquiétudes. Mais, peu à peu, elles se sont incrustées.

Les adieux au moustique ont ravivé l'angoisse. L'annonce du départ de Jean m'a confirmé que la vie était impossible. Tout ce que je touche meurt, s'évanouit ou disparaît.

J'avais déjà raconté tout ça à ma psy. Elle avait écouté, elle aussi. Mais le reste, je ne l'avais jamais dit. J'avais bien failli, quelquefois, dans le petit bureau de la rue Panet, mais à la dernière minute, je ravalais les mots.

Ce n'était pas un cauchemar. Un rêve éveillé plutôt. Ma mère m'accusait de l'avoir tuée. C'était fou, insensé. Fernande était morte d'un cancer...

Alors, je me disais que ma mère connaissait mon secret. Elle savait qu'à sa mort une partie de moi s'était sentie soulagée. Cette sensation était moins forte que la colère, la révolte, et surtout, l'immense tristesse. J'avais mal jusqu'au fond de l'âme et si les larmes refusaient de couler, c'est parce qu'en moi, la terre avait cessé de tourner mais la mort de ma mère apportait aussi une promesse: je

pourrais aimer Antoine. Fernande ne s'interposerait plus entre lui et moi. Ça aussi c'était vrai. Et le plaisir que me procurait cette pensée me semblait monstrueux.

En parlant, la panique m'emportait. Elisabeth restait calme. Peut-être ne me croyait-elle pas. Il fallait qu'elle me croie alors j'ai haussé le ton.

— Ecoute! Ma mère venait de mourir, rongée par un cancer que je n'avais même pas deviné, malgré une foule d'indices. Son corps était encore tout chaud et je pensais à Antoine et j'étais soulagée. Entends-tu? J'étais soulagée.

J'aurais voulu qu'Elisabeth se sauve. Si j'avais pu j'aurais couru moi aussi pour fuir ces horreurs.

Elisabeth! Ma douce Elisabeth! Elle s'est penchée et elle m'a embrassée.

Alors, je lui ai raconté ma vie sans le moustique. Comment l'arrivée de chaque nouvelle saison me chavirait. J'aurais tant voulu lui montrer le lac, les sapins, les chutes... Aux quatre saisons. Dans l'air parfumé du printemps et les vents glacés d'automne. Sous des soleils de neige et de feu.

Je lui ai parlé de tous ces petits garçons que j'avais épiés dans les rues de Montréal. Combien souvent m'étais-je demandé si l'enfant, là, sur le trottoir, devant moi, était le mien? Je ne savais même pas si mon fils était blond, si ses cheveux bouclaient, s'il avait une forêt dans les yeux.

Pendant trois ans, la pression avait monté. La pauvre Dr Bérubé avait beau essayer de recoller les morceaux à mesure qu'ils tombaient, je craquais de partout.

— J'étais déjà en miettes avant la lettre d'Antoine alors, dis-moi Elisabeth, comment je pourrais continuer. J'en ai assez de vivre dans l'angoisse, entourée de fantômes. Quand j'étais dans ta cellule, j'ai vu le visage de Jean à la fenêtre. Je ne t'ai pas parlé de Jean, Elisabeth... Je ne veux pas te parler de Jean.

Je pleurais. Encore. A cause de Jean. De cette île fabuleuse où j'avais rêvé de vivre. Je ne voulais pas penser à Jean. Je ne voulais plus souffrir.

— Je veux mourir Elisabeth. J'espère que mon moustique ne sera pas comme moi. Qu'il apprendra à se tenir droit. C'est un vieux rêve à moi. Quand il

pleut, quand il tonne, quand le ciel s'emballe et le vent devient fou, les sapins du lac, devant la maison, gardent le corps bien droit, les pieds rivés au sol. Il n'y a que leurs bras qui s'agitent et ploient. Mais il n'y a rien de fragile dans ces mouvements-là. On dirait qu'ils défient les tempêtes; qu'ils se moquent du vent. J'ai toujours cru qu'ils dansaient dans la tourmente. En les regardant, on se sent plus grand. On a l'impression que tout est possible. Parfois, on rêve de voler.

J'entendais la rumeur du vent dans les arbres mais je ne l'écoutais plus. Mourir... Je pensais à cette scène dans presque tous les films de guerre. Un soldat court. La balle siffle; l'homme est touché. Son corps est agité d'un soubresaut mais il tient le coup. Puis, c'est la rafale. Une pluie de balles. Il est criblé de trous. Des tas de petits obus dans la tête, le cœur, le ventre. Alors, l'homme chancelle et il tombe.

J'avais fini. Je ne parlerais plus. Elisabeth me regardait toujours.

— C'est tout?

J'ai écarquillé les yeux. Oui... c'était tout. Alors, j'ai hoché la tête.

— Pauvre Marie-Lune. Ton histoire est bien triste mais tout le monde a ses fantômes. Tu n'es pas la seule et, crois-moi, tu n'es pas un monstre.

Était-ce pour me consoler? Pour gagner du temps ou me prouver son amitié? Peut-être avait-elle deviné ma curiosité... Cette nuit-là, Elisabeth m'a raconté son histoire.

Je l'ai reçue comme un cadeau.

— *Je suis née à Cergy, en banlieue de Paris. Ma mère est infirmière, mon père professeur d'histoire. Ce sont des parents chouettes. J'ai aussi un frère et une soeur. C'est à l'école primaire que j'ai rencontré Simon. Sa première lettre d'amour, il me l'a écrite avec des crayons de cire. "Je t'adore beaucoup Lisabeth." Il avait signé: "le beau Simon". Simon n'était pas prétentieux. Simplement, tout le monde l'appelait le beau Simon. Il avait d'immenses yeux bleus, des tas de*

*boucles blondes, un sourire radieux. Je lui avais répondu: "Moi aussi". Et j'avais signé: "Elisabeth" en insistant sur le E avec mon crayon.*

*A douze ans, nous avons promis de nous épouser. Mes seins s'étaient mis à pousser. J'aimais Simon d'une manière nouvelle et j'étais triste lorsque Léonie Dubreuil riait avec lui. Le jour où elle a invité Simon à passer le week-end avec sa famille à leur maison de campagne, j'ai senti mon coeur arrêter de battre. Simon a hésité un peu et j'étais désespérée. Puis, il a demandé:*

*— Elisabeth peut-elle venir aussi?*

*Léonie était furieuse. Elle n'a même pas répondu. J'ai sauté au cou de Simon et il a ri. L'idiot semblait surpris. Il n'avait rien compris. Alors, je lui ai expliqué qu'à mon humble avis Léonie était amoureuse de lui. Il a haussé les épaules.*

*— C'est impossible! Je t'aime et nous allons nous épouser. La demande en mariage était peut-être moins pompeuse que dans les films à la télé mais j'étais ravie et nous nous sommes embrassés.*

*Nous étions inséparables. A neuf ans, pour la première fois, nous nous étions retrouvés dans deux classes différentes. Ensemble, nous avons rencontré Monsieur Murail, le directeur. Simon avait parlé. Je ne me souviens plus des mots mais il était diablement sérieux et le lendemain, son pupitre était à côté du mien.*

*J'ai toujours aimé Simon et j'ai toujours voulu devenir médecin. A cause de Françoise, ma mère, qui était infirmière. Je l'entends encore...*

*— Si j'avais su, je serais devenue médecin! Soulager, soulager... J'en ai marre. MARRE, MARRE, MARRE! C'est guérir que je veux.*

*Elle s'enflammait et parfois, mon père se fâchait.*

*— Tu ramènes tes malades à la maison. Ils sont toujours là, dans ta tête, tout le temps. Tu ne penses qu'à eux.*

*C'était un peu vrai mais nous savions que mon père aimait ma mère justement pour cette raison. "Son engagement." J'ai mis bien des années avant de comprendre la portée de ces mots.*

*Simon m'écoutait parler des patients de ma mère et de leurs maux divers. Je voulais devenir chirurgienne. Arracher tout ce qui était bousillé. Ou cardiologue. Rafistoler des coeurs! Les urgences aussi, m'intéressaient. Stopper le sang. Réanimer... Simon a finalement décidé que je n'arriverais pas à accomplir tous ces exploits en une seule vie. Il plongerait donc lui aussi.*

*Les premières années furent formidables. Nous étudions comme des dingues, animés d'une même ardeur et toujours si heureux d'être ensemble. L'hôpital fut un choc pour moi. Mille fois plus horrible, mille fois plus extraordinaire que tout ce que j'avais imaginé.*

*Pauvre Simon! Tant d'heures à m'apaiser, à m'écouter. Au gré des étages où j'étais assignée pendant la résidence, je rentrais à la maison extasiée ou abattue et la tête toujours bourrée de questions. Comprends-moi. J'étais plutôt douée et je saisissais bien la nature comme le développement des maladies et les diverses interventions possibles. Mais le reste... La nature humaine, la souffrance, l'espoir... Tout cela me paraissait bien mystérieux.*

*Plus tard, en y repensant, j'ai compris qu'il y avait eu des moments marquants, décisifs. Comme cette nuit aux urgences, en février. Il avait neigé pendant des heures et toute la ville était paralysée. La dame avait presque accouché dans le taxi. On voyait déjà la tignasse rousse du bébé entre ses jambes. J'avais prononcé une phrase banale en l'apercevant car j'étais trop abasourdie pour trouver d'autres mots.*

*— Tout va bien, madame. Votre bébé s'en vient.*

*Crois-le ou non, c'est tout ce qu'elle attendait. Elle avait retenu son bébé de toutes ses forces pendant de longues minutes avec la seule énergie de son amour*

*parce qu'elle avait peur que ça déraile et qu'elle voulait son bébé en lieu sûr, entre bonnes mains.*

*Ces bonnes mains, c'était elle. Ce lieu sûr, c'était elle. Le bébé n'avait besoin de rien d'autre. L'expulsion fut formidable. J'ai à peine eu le temps d'attraper le petit être glissant. Je ne comprenais rien. J'étais secouée. Tout cela me dépassait. C'était magique, mystérieux, tellement merveilleux.*

*Un mois plus tard, j'étais à l'étage des cancéreux. Tous les jours, je constatais un décès. Jeunes, vieux, pauvres, riches, aucun d'eux voulait mourir. Plusieurs patients se débattaient, d'autres étaient plus résignés. En rentrant, le soir, je me sentais coupable de vivre et je me demandais pourquoi j'avais tant désiré devenir médecin.*

*— On ne peut rien faire Simon. Ils tombent comme des mouches. Nous trompons la douleur; nous étirons un peu les vies. C'est tout. Et parfois, nous ne réussissons même pas ça. Le patient nous implore d'un regard si douloureux.... Je voudrais alors l'aider à mourir sans trop souffrir. N'est-ce pas ce qu'on fait avec les chevaux et les chiens? Parce qu'on les aime et qu'on les respecte. Parce qu'il y a des souffrances que nul ne devrait endurer.*

*C'est Simon qui m'a appris à simplement consoler quand plus rien ne va. Il m'écoutait sans m'interrompre et caressait doucement mes cheveux en faisant: chuuutt... chuuutt...chuuutt.... C'est peut-être ça, la plus grande médecine.*

*Simon n'était pas insensible. Il trouvait, lui aussi, notre tâche difficile. Mais il n'était pas, comme moi, torturé par tant de questions. Était-ce moi qui comprenait mal? Ou lui qui ne percevait pas le mystère? Pour Simon, la vie, la mort, faisaient partie de l'ordre des choses. Il était sans doute aussi ému que moi mais beaucoup moins déchiré.*

*On ne s'habitue pas à côtoyer de si près le bonheur et l'horreur. Mais avec l'aide de Simon, je me sentais devenir un sacré bon médecin. Quant à lui, les patients l'adoraient. Les infirmières aussi d'ailleurs...*

*Comme moi, Simon a eu un choc en apprenant que nous serions séparés pendant trois mois, la durée de notre dernier stage, celui en région éloignée. Cette fois, le directeur ne s'était pas laissé amadouer. Simon partait en Bretagne et moi dans les Hautes-Alpes. A nos retrouvailles, nous devions nous épouser. J'avais hâte et Simon aussi. Nous vivions ensemble depuis le début de la résidence mais il fallait remplir cette promesse faite à douze ans. Ce n'était pas un jeu mais un engagement. J'avais fini par comprendre le sens du mot fétiche de mon père.*

*A mon arrivée à Chauveau dans le Briançonnais, j'ai d'abord cru qu'on m'avait joué un tour. Il n'y avait pas de village, à peine un hameau. Dr Morel, le médecin chargé de superviser mon travail, a profité de mon séjour pour s'éclipser. Le vieil homme était fatigué et il aimait trop le vin. Je pensais que ces trois mois seraient bien longs mais tous les jours des paysans se présentaient à la clinique logée dans ma petite maison et j'étais même souvent débordée. Heureusement, tous les jeudis, une jeune infirmière me prêtait main-forte.*

*La clientèle de cette clinique était parfois étonnante. Je me souviendrai toujours de la première semaine. Entre deux infections pulmonaires et quelques fractures, un homme est arrivé, le visage ensanglanté, une petite chèvre dans ses bras. Il avait franchi je ne sais quels obstacles pour sauver cet animal blessé. Leur sang se mêlait sur le pantalon du pauvre homme. Il avait besoin de plusieurs points de suture au front mais avant de pouvoir commencer j'ai dû lui promettre qu'immédiatement après je recoudrais le flanc de sa chèvre.*

*A la fin de cette première semaine, j'ai compris que j'étais heureuse. Malgré l'absence de Simon à qui je pensais mille fois par jour et à qui je racontais tout dans ma tête.*

*J'étais presque née à Paris; je ne connaissais de vivant que les gens. Et voilà que je découvrais la montagne, ses rochers, ses fleurs, ses bêtes et ses torrents. J'aurais pu passer des heures à contempler cette nature grandiose; à*

*cueillir la gentiane, l'ancolie, le chardon à fleur bleue et la lavande; à guetter le passage d'un chamois, d'un aigle ou de quelques bouquetins.*

*La nuit du neuvième jour, un bruit m'a réveillée. Quelqu'un martelait ma porte à grands coups. Un peu comme toi, Marie-Lune, tout à l'heure...*

*— Vite! Venez! Soeur Emmanuelle est ... est mou... mourante.*

*J'avais dû calmer un peu la pauvre petite soeur avant de la laisser continuer.*

*— Elle... Elle allait mieux depuis presque une semaine. Mais hier, brusquement, son état s'est détérioré. Elle ... va... mourir.*

*Dehors, un brouillard épais étouffait les étoiles. J'ai attrapé ma trousse et j'ai sauté dans le véhicule tout-terrain qui a démarré en trombe. C'était un peu surprenant, cette religieuse à l'ancienne, avec voile et tout, filant sur la route en lacet au volant d'un vieux jeep poussiéreux.*

*Le monastère était à trente minutes de route. J'ai appris avec effroi que soeur Emmanuelle avait vingt-huit ans. Deux mois plus tôt, Dr Morel avait diagnostiqué une embolie. L'idiot ne m'en avait même pas glissé un mot. Les membres étaient paralysés mais le reste était intact. Jusqu'à cette rechute.*

*J'aurais voulu que Simon soit là. Je me sentais incapable d'affronter la mort sans armes. Si soeur Marie-Michelle disait vrai, il n'y avait rien à faire sinon caresser les cheveux de cette Emmanuelle en murmurant: chuutt... chuuutt... chuuutt... jusqu'à ce que la dernière lueur en elle vacille puis s'éteigne.*

*La prieure avait installé Emmanuelle dans une petite chambre au monastère. Elles étaient quatre ou cinq autour d'elle. Les autres moniales chantaient dans la chapelle.*

*Jamais je n'oublierai le visage d'Emmanuelle. Il était si pâle et pourtant, lumineux. Ses yeux étaient fermés mais la vie battait encore derrière les fines paupières. Elle a pris ma main. C'était moi, le médecin; elle qui allait basculer dans le vide. Et voilà qu'elle prenait ma main. Pas pour s'accrocher à la vie comme tant*

*d'autres mourants l'avaient fait avant. Non. Elle a simplement, presque imperceptiblement, pressé ma main dans la sienne.*

*Puis, elle a ouvert les yeux. Des yeux pleins de tout. De soleil et de terre, de silence et de lumière. Clairs et profonds. Un faible sourire s'est dessiné sur ses lèvres. Ses amies chantaient toujours dans la chapelle à côté. Elle a chuchoté.*

*— Je vais mourir.*

*Il n'y avait pas de regrets, ni de peur dans sa voix. Elle ne luttait pas mais elle n'était pas résignée. Elle était plus pâle que la lune mais elle irradiait.*

*Elle est morte presque tout de suite.*

*Autour d'elle, les soeurs n'ont pas bougé. On voyait bien, pourtant, qu'elle venait de décéder. Je me suis sentie obligée de le dire:*

*— Elle est morte.*

*Dans la chapelle, à côté, le chant a pris un nouvel élan. On aurait dit qu'elles voulaient porter leur amie, l'élever, l'aider à s'envoler.*

*Je suis restée longtemps. Une heure, peut-être deux. Une émotion d'une violence inouïe m'avait envahie. La marée montait en moi. Une présence fragile, immense, m'inondait. J'avais peur de bouger. Je ne voulais rien perdre de tout cela.*

*Des heures plus tard, de retour à ma petite maison, j'étais encore habitée par cette merveilleuse chose et toute la nuit, j'ai pensé à Emmanuelle. Je la revoyais, si brave, si solide, à deux pas du vide.*

*J'avais fait un saut en parachute à la fin de ma première année de médecine. Tous les ans, plusieurs étudiants de la fac s'initiaient à ce sport. Devant la porte ouverte de l'avion, quelques secondes avant de plonger dans le vide, une peur atroce m'avait étranglée. Je portais un parachute de secours, en plus de l'autre, à ouverture automatique. Il n'y avait jamais eu d'accident à ce club d'aéronautique. C'était insensé... mais j'avais horriblement peur que les deux parachutes n'ouvrent pas.*

*J'avais sauté quand même. Et pendant cinq secondes épouvantables qui avaient paru des siècles, j'ai cru que j'allais mourir. Je ne pensais même pas à tirer la manette d'urgence. J'étais paralysée d'effroi lorsque j'ai enfin senti la brusque secousse. La voilure s'était gonflée; je flottais. J'ai atterri sans problème et je n'ai plus jamais sauté.*

*Emmanuelle avait sauté en souriant. Dans la joie. Il n'y avait pas l'ombre d'un doute au fond de ses yeux. Elle savait qu'il était là. Qu'il l'attendait. Pour elle, le néant n'existait pas. Elle avait rendez-vous avec Dieu. Depuis des années, elle préparait amoureuxment ce moment et voilà qu'il l'appelait, enfin. Alors, elle courait vers Lui, rayonnante.*

*Tous les jeudis après-midi, pendant trois mois, je confiais la clinique à Laurence, la jeune infirmière qui m'assistait et je fonçais vers le monastère. J'arrivais à temps pour les vêpres. Après, je parlais longuement à soeur Francesca, la prieure. Les autres moniales restaient blotties dans leur silence mais soeur Francesca avait pour tâche d'accueillir les visiteurs de passage et de guider ceux qui croyaient avoir trouvé une vocation.*

*Je savais que Dieu m'avait appelée. Soeur Francesca aussi. Elle voyait clair en moi même si elle ne le disait pas.*

*S'il n'y avait pas eu Simon, j'aurais défoncé la porte du monastère quelques jours après ma première visite. Je me serais jetée dans les bras du Seigneur tout de suite, sans me débattre.*

*Mais j'aimais Simon. Et même, aussi étonnant que cela puisse paraître, je l'aimais encore plus qu'avant. D'une certaine façon, rien n'avait changé. Le souvenir de l'odeur de son corps me grisait encore. Je chérissais chacun de nos souvenirs. J'aimais tout ce qu'il représentait. Mais j'avais rencontré Dieu et plus rien n'était pareil.*

*Pauvre Simon! Cent fois, je lui ai écrit mais il n'a rien reçu. Toutes ces lettres ont échoué dans la corbeille.*

*Il m'attendait à la gare. Il était encore plus beau que dans mes souvenirs. J'ai couru vers lui; je me suis jetée dans ses bras et j'ai pleuré, pleuré, jusqu'à ce que mon corps soit encore secoué de sanglots mais qu'il n'y ait plus de larmes. Je ne savais pas ce qu'il fallait dire. Je n'avais rien décidé mais dans les bras de Simon, je venais de comprendre que quoi que je fasse, quoi que je dise, mon cœur appartenait à Dieu.*

*Pauvre Simon! Je serais toujours infidèle. J'aimais Dieu et cette certitude fulgurante abolissait tout. Plus rien ne comptait; tout mon être tendait vers Lui.*

*Simon a eu très mal. C'était un prix affreux à payer. Si bien que parfois, mes certitudes chancelaient. J'étais prête à renoncer à Lui. A rester pour Simon. J'aimerais Dieu d'un peu plus loin. C'est tout. Mais la nuit, mon cœur, mon âme, se révoltaient. J'étouffais. Je n'en pouvais plus de vivre loin de Lui.*

*Un matin, Simon m'a embrassée en pleurant. Il m'a dit adieu. Il m'aimait. Il savait aussi que je l'aimais. Et il avait mal de me voir souffrir. Pour me libérer, il partait.*

*Je suis rentrée au monastère le jour même. Et j'ai découvert que soeur Francesca avait raison. De l'extérieur, la vie moniale semble monotone. Ces mêmes gestes, ces mêmes prières. Mais c'est tout le contraire. A l'intérieur, c'est les montagnes russes. Ce que nous vivons est très intense. Il y a des moments extraordinaires et d'autres très difficiles...*

*Je n'ai jamais regretté mon choix, Marie-Lune. Dieu m'a vraiment appelée. Mais quelques jours avant de prononcer les premiers vœux, je me suis enfuie. J'ai erré deux jours dans les montagnes, plus malheureuse que les pierres. A mon retour au monastère, soeur Francesca m'attendait. Elle n'a rien dit. Elle m'a prise dans ses bras et elle m'a bercée comme une enfant.*

*Tout s'écroulait. J'avais peur. Je ne pouvais pas prononcer les vœux.*

*Non, Marie-Lune... Ce n'est pas ce que tu penses. Je n'avais pas peur de la solitude et du silence. Avec Dieu on n'est jamais seule et le silence est rempli de*

*prières. Rien au monde m'attirait plus que Dieu. Mais j'avais peur, Marie-Lune... Affreusement peur de ne pas être à la hauteur. Je me sentais si petite, si pauvre, si imparfaite. Et je l'aimais tellement. J'aurais voulu être grande et belle et forte. Cent fois plus fervente. J'avais si peur qu'il ne m'aime pas. Qu'il ait seulement pitié de moi.*

*Soeur Francesca avait tout deviné.*

*— Tu peux fuir jusqu'au bout du monde, Elisabeth. Ça ne changera rien. Si Dieu s'est installé en toi, tu le retrouveras toujours et tu découvriras qu'il t'aime comme tu es. Tu aurais beau tuer ton père, ta mère, ton frère, Elisabeth... Rien de ce que tu peux faire ou imaginer ne le fera changer. Il t'aimera toujours autant et il sera toujours là. Dieu ne nous abandonne pas. Il ne blâme pas; ne calcule pas. Son amour est immense. Maintenant, décide ce que tu voudras. Tu es libre.*

*Je me suis écroulée dans ses bras. Un mois plus tard, j'ai prononcé les premiers vœux. Et peu après, je suis venue ici. Souvent, encore, j'ai peur de ne pas être à la hauteur. Mais je n'ai jamais regretté de m'être unie à Lui. La peur paralyse, Marie-Lune. Il faut savoir la repousser. Elle cache le plus important.*

*Elisabeth avait terminé son histoire. Elle est repartie.*

## Chapitre 8

### Tu peux fuir jusqu'au bout du monde

Un soleil éclatant m'a réveillée. J'avais dormi jusqu'au matin sur le vieux divan où Elisabeth m'avait abandonnée. On aurait dit que j'avais des années de sommeil à rattraper.

Il faisait un temps splendide. Je suis sortie et je me suis étendue sur le dos, dans l'herbe chaude et parfumée puis j'ai fermé les yeux.

Au début, le silence est vide. On n'entend rien. Il faut du temps. Peu à peu, les bruits surgissent. Une branche gémit. Un criquet s'excite. Un écureuil court sur un tronc en griffant l'écorce. Le vent scuffle. L'herbe s'agite. Une sittelle siffle longuement. Des geais lancent leurs cris perçants. Quelques mésanges s'envolent dans un doux bruissement d'aile. Les feuilles tremblent...

Je pensais à Elisabeth. A tout ce qu'elle vivait secrètement. C'était peut-être comme cette forêt. Toute cette activité derrière le silence. Je me disais qu'Elisabeth livrait des luttes elle aussi. De mystérieuses batailles que je ne comprendrais sans doute jamais. Ce pays intérieur qu'elle voulait conquérir n'était pas sec et plat comme le désert. Il n'était pas vide comme les plaines. J'imaginai plutôt une jungle. Dense et excessive, à la fois superbe et effrayante. Pleine de surprises.

Je ne croyais pas en Dieu mais j'avais envie de me joindre aux moniales. De chanter avec elles, de me réfugier dans la chaleur de leur communauté. Mais soeur Louise savait que je n'avais pas la foi. Jamais elle n'accepterait que je fasse semblant.

L'histoire d'Elisabeth m'avait bouleversée. Ce n'était pas tant sa séparation de Simon qui m'avait ébranlée, ni même la mort d'Emmanuelle mais ce qu'elle avait dit de Dieu. J'aurais tant aimé, moi aussi, vivre avec cette fabuleuse certitude

de n'être jamais seule. Aimer quelqu'un qui ne meurt pas, ne se sauve pas et qui, tous les jours, quoi qu'il advienne, m'aime autant.

Quelques phrases me hantaient. J'avais beau les chasser, elles revenaient sans cesse. Soeur Francesca avait adressé ces mots à Elisabeth mais je les imaginais pour moi.

— *Tu peux fuir jusqu'au bout du monde, Marie-Lune. Ça ne changera rien. Il t'aimera toujours autant et il sera toujours là. Maintenant, décide ce que tu voudras. Tu es libre.*

Je refusais de chercher à comprendre. Je ne laissais pas ces paroles s'introduire en moi mais il suffisait qu'elles m'effleurent pour que je sois remuée.

Je suis restée une semaine. Puis deux.

Soeur Louise acceptait que je vole un peu de temps à Elisabeth. Avait-elle compris l'ampleur de ma détresse? Espérait-elle que cette singulière amitié m'aide à me reconstruire? Avait-il fallu qu'Elisabeth insiste? Qu'elle plaide ma cause?

Je n'allais plus à la chapelle. Le chant des moniales me faisait mal. Un peu comme le spectacle de ces deux amoureux surpris dans la maison abandonnée sur la route du nord. Mais, tous les jours, je passais plusieurs heures en compagnie d'Elisabeth.

Nous parlions peu et je l'observais beaucoup. Sans jamais me dissimuler. Je respectais l'intimité de sa cellule, de ses prières. Mais je partageais souvent ses corvées et presque toutes ses marches en forêt.

J'ai découvert qu'Elisabeth adorait jardiner, appréciait les séances à l'atelier de poterie et détestait les tâches domestiques. C'était plutôt comique de la voir balayer le plancher ou éplucher des pommes de terre. Elle n'était pas très douée et ne semblait pas du tout y aspirer.

Un matin, elle s'est éraflé un doigt en tranchant des carottes et j'ai bien cru qu'elle allait lancer un juron. Nos regards se sont croisés. J'ai ri et elle aussi. Un beau rire, franc et joyeux. C'était bon de la découvrir imparfaite et bien vivante.

Tous les après-midi, beau temps, mauvais temps, Elisabeth m'entraînait dans une longue randonnée hors sentiers. C'était le meilleur moment de la journée. Celui où je me sentais le plus près d'elle. Elle marchait d'un pas énergique et régulier, aspirant l'air à pleins poumons et guettant tous les bruits et mouvements.

Elle aimait la forêt et moi aussi. Entre ces arbres, nous devenions complices. Je savais nommer la plupart des oiseaux. Dans son monde où les mots n'existaient plus, Elisabeth épiait longuement les gros-becs errants et les pics flamboyants, le roselin pourpré et la paruline. Elle semblait reconnaître, même de loin, le vol d'une sittelle et devinait la présence d'un lièvre ou d'une gélinoite.

Un jour, nous avons surpris trois chevreuils. Elle n'a pas bougé et moi non plus. Je crois bien que nous ne respirions plus. Longtemps après qu'ils aient détalé j'entendais encore le sifflement de leur course. Elle aussi, je crois.

Ces heures en forêt me réconciliaient peu à peu avec la vie. Il y avait quelque chose de contagieux dans l'assurance tranquille d'Elisabeth. Je me sentais redevenir plus solide, plus lucide aussi.

Je ne sais trop quand j'ai compris ou, plus exactement, j'ai admis que Jean était là. Mais c'était clair maintenant. Ce visage aperçu à la fenêtre de la cellule d'Elisabeth n'était pas un mirage. L'"aimable jeune homme" qui prêtait main forte aux moniales le samedi ne m'était pas inconnu. C'était Jean. J'en étais sûre.

Et c'était difficile de ne pas y penser, d'endiguer le bouillon d'émotion et de continuer à vivre entre parenthèses.

J'avais passé un premier samedi enfermée dans la maison des visiteurs, apeurée à l'idée de rencontrer Jean. Combien souvent, ce jour-là, mon cœur s'était-il mis à battre trop vite? Je songeais qu'il était peut-être là, tout près, en train de réparer un carreau brisé au monastère ou de débroussailler un tronçon du sentier.

Elisabeth m'adressait très rarement la parole. Un après-midi, elle m'a demandé combien longtemps encore je resterais. J'étais installée à la maison des visiteurs depuis plus de dix jours déjà. J'aurais aimé qu'Elisabeth parle franchement, qu'elle me conseille de partir ou de rester. Mais c'était mal connaître Elisabeth.

Souvent, je pensais à Léandre. Soeur Louise lui avait parlé. Je me demandais quels fantômes hantaient les nuits de Léandre. Était-il simplement triste ou devait-il, comme moi, affronter des monstres. La mort de Fernande nous avait séparés mais je me disais qu'elle pourrait peut-être nous réunir.

Chaque jour, j'avais l'impression d'ajouter une petite pierre à ma fragile construction. Ma nuit avec Elisabeth n'avait rien réglé, rien effacé, mais elle avait crevé l'abcès et je prenais tout mon temps pour panser la plaie.

Un après-midi, alors que j'allais rejoindre Elisabeth pour notre promenade en forêt, je l'ai vue se diriger vers le véhicule tout-terrain, un trousseau de clé à la main. C'était son tour de faire les courses. Elle m'a laissé venir.

Quelle curieuse randonnée. J'avais fini par m'habituer à son voile, sa longue jupe, son chapelet de corde, ses gros bas et ses sandales. A Saint-Jovite, par contre, les têtes se retournaient à son passage et parfois les rires et les moqueries fusaient. Je n'avais pas honte de mon amie mais j'étais gênée. Acheter du lait, du pain, des légumes et du fromage peut paraître banal mais en compagnie d'une moniale c'est presque un exploit.

Je me demandais comment Elisabeth recevait ces railleries. J'étais même un peu inquiète. Rien de tout cela ne semblait la fâcher ou même seulement l'émouvoir mais je me disais que c'était peut-être de la frime. En refermant ma portière, une fois tous les sacs chargés dans le coffre arrière du véhicule, j'ai poussé un énorme soupir. Elisabeth s'est tournée vers moi. Une lueur espiègle brillait dans ses yeux et elle affichait un large sourire. J'ai compris que je n'avais pas à me faire du mauvais sang pour elle.

Un autre jour, je l'ai attendue longtemps, près du monastère. Je savais qu'elle était dans sa cellule et j'avais hâte qu'elle sorte. Il faisait vraiment beau; j'étais impatiente de marcher. Au bout d'une heure, je mourais d'envie d'aller me coller le nez à sa fenêtre mais j'ai résisté. Je suis restée quatre heures à l'attendre. Lorsqu'elle est sortie, finalement, je l'ai détestée un peu.

Elle était si pleine de son Dieu. Si elle s'était promenée dans les rues de Saint-Jovite, peut-être que personne aurait remarqué la force tranquille qu'elle irradiait et surtout, cette fabuleuse présence qui l'animait. Mais je la connaissais. Je savais qu'Elisabeth venait de passer des heures bénies avec Dieu. Qu'elle avait vécu de formidables aventures, en silence, dans sa cellule, pendant que les cigales hurlaient.

Le lendemain, à la fin de notre randonnée en forêt, Elisabeth m'a demandé d'aider à corder le bois d'hiver. Il y avait effectivement plusieurs piles très hautes près de la remise, à quelques pas de la cellule d'Elisabeth. J'ai offert de m'y attaquer tout de suite mais Elisabeth a fait valoir que cela dérangerait peut-être les moniales à l'heure des prières. Il valait mieux attendre le prochain office. A vêpres, alors qu'elles seraient à la chapelle. J'ai tout de suite accepté.

Avais-je deviné? Mon cœur battait comme un fou alors que je grimpais l'étroit sentier. Le ciel violacé annonçait un lendemain superbe.

Je ne l'ai pas aperçu tout de suite mais j'ai entendu remuer derrière un tas de bois.

Savait-il que je viendrais? Jusqu'où Elisabeth était-elle complice?

Jean a semblé vraiment surpris. Chaviré même. Quant à moi, malgré tous les pressentiments, j'ai eu un choc en l'apercevant.

La forêt, les cellules, le monastère, tout disparaissait. Jean envahissait l'espace. Il était cent fois plus beau que dans ma mémoire.

Ses yeux, son corps, son sourire. Tout m'invitait à jeter l'ancre. Mais je restais clouée sur place, pétrifiée.

Il n'a rien dit. Qu'aurions-nous pu dire? Parfois, les mots sont impossibles.

Il s'est avancé lentement vers le tas de bois; il a pris plusieurs bûches et il s'est dirigé vers la remise. Je l'ai imité.

Pendant deux heures, nous avons travaillé côte à côte. Sa présence m'enivrait. M'inondait de bonheur. Me terrifiait aussi.

A quelques moments, nos corps se sont frôlés. La première fois, je me suis arrêtée. Lui aussi. Une poussière de seconde. L'air était chargé. J'étais survoltée.

Les aller retour, du tas de bois à la remise, se faisaient plus rapides. Je crois bien que nous nous accrochions à ces gestes pour en chasser d'autres.

Nous n'avions pas échangé un mot mais j'aurais juré que Jean avait changé. Ou peut-être le connaissais-je mal... J'avais imaginé Jean presque tout-puissant. Et voilà que je le devinais vulnérable. J'étais étonnée, émue, troublée. Jean était solide; j'en étais sûre, mais je le sentais fragile aussi. Avait-il souffert lui aussi? Était-il réellement venu, chaque été, m'attendre sur les dalles au pied de la cascade?

Soudain, mes bras ont cédé. La charge était trop lourde. Les bûches se sont éparpillées dans un grand fracas tout autour de moi. J'ai évité le regard de Jean. Il ne fallait pas qu'il devine l'agitation en moi.

Il s'est approché et il a ramassé un des morceaux de bois. Il allait le déposer dans mes bras lorsque nos regards se sont croisés. Ses yeux étaient encore plus sombres que dans mes souvenirs. Jean s'est arrêté. La bûche a roulé.

J'ai eu peur qu'il parte. Qu'il se sauve, qu'il coure.

Mais Jean n'a pas fui. Il s'est assis parmi les débris d'écorce et les petites mottes de terre que les bûches avaient laissés derrière et je l'ai rejoint.

Sa main sur le sol était à quelques centimètres de la mienne. Je n'arrivais à penser à rien d'autre. De longues minutes se sont écoulées. Puis, lentement, doucement, sa main s'est posée sur la mienne. Un long frisson m'a parcourue mais je n'ai pas bougé. A peine ai-je frémi un peu.

Une onde de bonheur m'a submergée pendant quelques secondes puis j'ai senti l'angoisse m'étreindre. J'avais peur. Horriblement peur. Que Jean disparaisse, qu'il se sauve ou qu'il meure. Peur d'être blessée. Mais il y avait pire encore. Une appréhension nouvelle. J'avais peur que Jean souffre. Que mes fantômes l'étouffent, que mes tempêtes le brisent.

J'aimais Jean. Si fort et depuis si longtemps. Mais je découvrais seulement maintenant qu'il m'aimait lui aussi, et surtout, qu'il était vulnérable lui aussi.

C'était un poids nouveau. Et j'étais si peu solide. Je pouvais risquer de gâcher ma vie. Mais la sienne?

J'ai éclaté en sanglots.

Ma mère avait cette expression pour dire les grandes douleurs: écorché vif. Je ressentais ces mots jusque dans mes entrailles.

Jean était aux aguets. Il n'osait pas bouger. Il avait peur; j'en étais sûre. J'ai pris sa main; je l'ai enveloppée dans les deux miennes et je l'ai portée à mes lèvres avant de la presser tendrement sur ma joue. J'ai fermé les yeux pour mieux graver ce moment dans mes souvenirs. Puis, je suis partie.

## Chapitre 9

### L'édifice s'écroule

Il était temps de repartir. J'avais décidé de rentrer à Montréal mais pour quelques semaines seulement. Je voulais revoir Léandre et lui parler longuement mais je savais que je ne vivrais plus à Montréal. J'avais trop besoin d'une forêt, d'une montagne, d'un lac. Il y avait sûrement d'autres lacs, semblables au mien, quelque part sur cette planète. Je laissais le lac Supérieur, ses arbres et sa cascade à Jean.

J'essayais d'être forte. Je pensais bien revoir Jean un jour. Dans plusieurs mois ou dans quelques années. Il aurait une autre amoureuse, des enfants peut-être.

Et moi? Pourrais-je aimer encore? Il ne fallait pas y penser. Me contenter de survivre, de me reconstruire.

Je n'étais pas complètement démolie. Il restait quelques pierres pour soutenir la faible charpente. Mais j'étais trop dévastée pour accueillir Jean. Il méritait une amoureuse moins abîmée, moins douloureuse. Peut-être aurait-ce été possible beaucoup plus tard. Lorsque toutes les traces du ravage auraient disparu. Mais Jean m'attendait depuis trois ans déjà et je ne pouvais promettre de tout rebâtir.

J'avais décidé de quitter les moniales le lendemain. Après matines. Elisabeth serait à la cuisine. C'était son jour de corvée. Je lui laisserais ma lettre. Plus tard, beaucoup plus tard, j'écrirais à Jean. Mais la lettre à Elisabeth, je l'avais écrite d'une traite. Les mots couraient plus vite que mes pensées sur le papier.

*Chère Elisabeth,*

*Ne crois pas que je fuis...*

*J'ai beaucoup grandi, beaucoup vieilli au cours des derniers jours. Ta présence, ton histoire, ont bouleversé ma vie. Sans doute le sais-tu...*

*Je pense bien vouloir vivre. Non... J'en suis sûre. Et c'est un peu, beaucoup même, à cause de toi. Je sais qu'il y aura des tempêtes et que je ne réussirai pas toujours à danser. Je perdrai sans doute quelques branches mais mes racines creuseront le sol.*

*Je n'en suis pas tout à fait sûre mais je ne crois pas que Dieu existe Elisabeth. Ce qui est bon, c'est de savoir que toi, tu existes. Que tu chantes ici. Dans la montagne derrière la côte à Dubé, près de ce tournant du sentier où l'eau s'affole et gonfle avant d'éclater dans un bouillon superbe sur les grosses pierres lisses. Je saurai toujours qu'une petite soeur aux yeux d'eau, celle qui connaît si bien les geais, les gros becs et les sittelles, prie Dieu sans rien demander de plus.*

*Tu m'as beaucoup aidée, Elisabeth, mais tu me laisses avec un vide de plus et je ne peux m'empêcher de croire que c'est injuste. Si seulement je pouvais, moi aussi, être un peu habitée par Lui... Je sais que la vie est un truc long et difficile et de sentir, même juste une toute petite présence, continue, éternellement fidèle, serait tellement merveilleux.*

*Je ne crois en rien, Elisabeth. Et c'est bien triste.*

*J'ai peur de ne jamais oublier Jean et de vivre toujours seule. De traîner toute ma vie cette solitude immense. J'aurais tant besoin de sentir que, quelque part, quelque chose ou quelqu'un, ne bouge pas, ne change pas, ne fuit pas. Se tient droit et m'aime.*

*Elisabeth, Elisabeth... Si seulement tu pouvais me donner un petit morceau de ton Dieu.*

*Mais ne t'en fais pas trop... Je pars avec ce bonheur nouveau de savoir que tu existes et j'imaginerai souvent le chant des petites soeurs d'Assise dans la nuit.*

*Je t'aime beaucoup Elisabeth. Je n'ai jamais eu de soeur. Mais en secret— le savais-tu? — c'est ainsi que je t'appelle.*

*Ma soeur.*

*Marie-Lune*

Ce soir-là, je suis restée longtemps debout à la fenêtre à contempler la lune puis j'ai dormi jusqu'après matines. A mon réveil, j'ai pris la lettre à Elisabeth, mon sac à dos et j'ai grimpé le sentier, le coeur lourd.

J'étais si bien perdue dans mes pensées que je n'ai pas remarqué tout de suite l'odeur de fumée. J'avais dépassé la chapelle lorsque j'ai enfin compris.

J'ai couru jusqu'au monastère. Un nuage gris montait derrière l'aile nord. On ne voyait pas de flammes mais le foyer d'incendie semblait logé dans la cuisine.

J'ai entendu soeur Louise m'expliquer que les pompiers volontaires avaient été alertés mais ils ne pouvaient venir en camion jusqu'ici. Ils allaient hisser une pompe mobile à l'aide d'un véhicule tout-terrain et utiliser le cours d'eau derrière le monastère. En attendant, il n'y avait rien à faire.

J'ai senti un étai se resserrer. L'angoisse monter. Encore une fois, rien ne durait. Et moi qui n'avait que cette minuscule certitude. Savoir que, plus haut que la côte à Dubé, Elisabeth et ses amies prient Dieu. Mon fragile édifice allait s'écrouler.

Soudain, la terreur a remplacé l'angoisse.

**ELISABETH!**

Du regard, je l'ai cherchée. J'ai vu Jean, quelques moniales et un ancien voisin prêt à aider lorsqu'arriverait la pompe. Mais Elisabeth n'était pas là.

Un grand vertige m'a happée. Je sentais le sol se dérober sous mes pieds. Elisabeth! Bien sûr! J'aurais dû y penser. Tous ceux que j'aime meurent ou disparaissent. Elisabeth était à la cuisine. Comment les autres avaient-elles pu l'oublier?

Mon coeur cognait comme un enragé. Cette fois, je réussirais à enjamber les montagnes. Elisabeth ne pouvait pas mourir. Je n'étais pas brave: je sauvais ma peau. Si Elisabeth mourait, je n'aurais plus jamais le courage d'avancer.

Ça ne pouvait plus durer. Il faut savoir se révolter. J'étais une louve en colère. Forte et souple, trop ivre de rage pour être vulnérable.

J'ai foncé vers la porte la plus près. Déjà, dans le corridor, la chaleur était presque insoutenable et la fumée plus dense que je l'avais imaginée. J'ai couru. En ouvrant la porte de la cuisine, un souffle puissant, brûlant, m'a plaquée au sol. La cuisine était en flammes. J'ai réussi à ramper sur quelques mètres. Il y avait beaucoup de fumée mais les flammes étaient concentrées du côté de la remise. Elles dévoraient déjà le mur mitoyen. Mes yeux brûlaient et, plus j'avançais, plus la fumée m'étranglait. Je ne voyais pas Elisabeth. Il fallait réunir des forces pour crier. Sans penser, j'ai aspiré puissamment.

J'ai cru que j'allais étouffer. La fumée m'empoisonnait. Et en toussant, j'aspirais encore de grands coups malgré moi.

— E...LI...SA...BETH!!!

La cuisine n'était pas très grande et elle était déserte. J'ai pensé qu'Elisabeth était sans doute déjà morte, brûlée, dans la remise à côté. C'était trop tard. Ça ne donnait rien. Mais, justement, je n'avais plus rien. Alors, j'ai rampé vers la petite porte. J'irais jusqu'au bout. Je ne fuirais pas.

J'ai senti une morsure. J'ai crié, secoué mon pied et j'ai vu les flammes juste à côté. Tout près. C'était épouvantable. Jamais je n'arriverais à atteindre cette porte. J'ai pensé que Dieu existe sans doute. Et c'est un écoeurant.

Mon corps s'est écrasé sur les planches chaudes. Non... Je n'allais pas me débattre. Juste m'étendre sur le sol...

Une masse s'est abattue sur moi. Jean était là. Furieux. Ses yeux lançaient des éclairs.

Il m'a prise comme un vulgaire paquet qu'il aurait voulu lancer au loin. Les flammes dansaient autour de nous. Il a foncé. Comme un ouragan.

Dehors, Jean m'a laissée tomber dans l'herbe puis ses larges mains ont empoigné mes épaules et il m'a secouée rageusement. Ses doigts s'enfonçaient dans ma peau. Il n'était que colère.

— Tu feras ce que tu voudras maintenant Marie-Lune Dumoulin-Marchand mais tu ne mourras pas. Et je ne t'attendrai plus jamais. Jamais!

## Chapitre 10

### Ils dansent dans la tempête

Elisabeth n'était jamais allée à la cuisine ce matin-là. Elle guettait l'arrivée des pompiers, plus bas, sur le sentier.

Pendant que les pompiers maîtrisaient les flammes, soeur Louise m'a raccompagnée à la maison des visiteurs sans dire un mot. Elle avait rapporté mon petit sac abandonné dans l'herbe à la porte du monastère et je lui ai remis la lettre pour Elisabeth. Puis, j'ai fait semblant de vouloir dormir. Je voulais être seule.

J'ai vécu tout ce jour-là avec la fureur de Jean. Ces yeux qui lançaient des éclairs. Jean le doux... avec cette tempête au ventre. J'avais presque oublié la fumée et les flammes mais je me souvenais si bien de ses bras autour de mon corps et de son souffle rauque dans mon cou alors qu'il courait vers la sortie.

J'aimais Jean et j'avais envie de lui.

La nuit tombait lorsque soeur Louise est venue m'annoncer que Léandre serait là, demain, avant midi. Mes petites soeurs allaient continuer d'habiter la forêt. Elles auraient de l'aide pour reconstruire la remise et une partie de la cuisine. Soeur Louise m'avait rassurée avant de me souhaiter bonne nuit.

Je me suis réveillée en pensant à ma mère. A ce moment, il y avait bientôt quatre ans, où j'avais décidé trop tard de courir vers elle.

Dehors, l'herbe était encore mouillée de rosée mais le soleil promettait de tout sécher. J'aurais pu trouver le sentier les yeux fermés.

Je n'ai pas couru. J'avais peur mais tant pis.

J'ai descendu le long du sentier. Les feuilles des trembles flamboyaient au soleil parmi les conifères mais je me suis concentrée sur les roches et les trous au sol comme s'il faisait nuit. C'était ma façon d'harnacher les peurs.

J'ai frémi une première fois en entendant l'eau chanter et encore, un peu plus loin, là où elle rugit avant d'exploser. J'ai mis du temps avant de me décider à descendre. Le sol était sec mais je cherchais quand même l'endroit le plus sûr.

Au fond de la gorge, j'ai découvert que j'aurais dû quitter le sentier plus tôt. Les gros bouillons et les galets chauds étaient en amont. Alors, j'ai retiré mes souliers et j'ai marché dans l'eau froide et vive en remontant le cours. Je prenais tout mon temps. J'avançais prudemment en me tenant bien droit.

Soudain, j'ai couru. En tombant plusieurs fois. A plat ventre et sur le dos. Mon coeur battant la chamade.

Il était là! J'ai trébuché sur des pierres pointues, glissé sur des pierres moussues. Mais je courais toujours. La peur et la douleur n'existaient plus. Il n'y avait que ce cri que rugissaient mes poumons.

Plus fort que les oiseaux sauvages. Assez pour déraciner les montagnes.

— JEAN!!!

J'étais prête à l'attendre. Longtemps, longtemps. Mais il avait menti. Il était debout au bord du bassin et il m'attendait déjà.

— JEAN!!!

Comment avais-je pu penser fuir? Comment avais-je pu repousser ce bonheur fou? La peur est le pire fantôme. Il n'y aura pas de fin du monde. L'été ramènera l'automne. Puis l'hiver. Et le printemps reviendra. Jean sera toujours là. Il m'aimera et moi aussi. Il fallait y croire.

Il ne m'a pas embrassée. Il n'a pas retiré mon chemisier mouillé. Nous avons toute la vie pour nous aimer.

Les arbres étaient immobiles. Ce vent était-il dans ma tête?

Je l'entendais pourtant. Souffler, siffler, rouler, chanter, gronder.

J'ai regardé Jean. Ses yeux de terre. Deux grands lacs noirs où l'on peut plonger sans craindre.

Jean entendait-il lui aussi le vent? Lui avais-je déjà parlé des sapins? J'avais toute la vie pour le faire. Mais je crois bien qu'il savait déjà que ces arbres dansent dans la tempête.

La preuve?

Il m'a enveloppée dans ses yeux chauds. Puis, il a pris ma main droite et il a glissé ses doigts entre les miens. De l'autre bras, il m'a enlacée.

Peut-être bien que ce vent ne soufflait que dans nos têtes mais nous avons dansé. Comme les sapins dans la tourmente. Avec ces longs gestes amples et gracieux qui défient les tempêtes. Nous avons dansé dans la musique du torrent, jusqu'à ce que les vents fous se taisent en nous.

Après, seulement après, nous nous sommes embrassés. Gauchement et un peu désespérément. La guerre n'était peut-être pas finie mais nous ne serions plus jamais seuls.

## Epilogue

Jean est resté dans ma vie. Elisabeth aussi.

Nous habitons au bord du lac. Pas très loin de la maison bleue. Jean a ouvert une petite clinique vétérinaire entre le lac Supérieur et Saint-Jovite.

J'ai quand même fini mon bac. Je pourrais enseigner. Mais pas tout de suite. Mon ventre est gros et j'écris beaucoup.

Il m'arrive souvent de remonter le sentier, à matines ou à vêpres, et de retourner m'asseoir dans la chapelle, au milieu du premier banc. Je n'ai plus mal en entendant le chant des moniales.

J'aime la chaleur de cette petite chapelle. Certains jours, j'ai l'impression de me mêler un peu à elles. Je ne chante pas. Je ne prie pas. Mais parfois, secrètement, je Lui dis merci.

Merci d'être vivante. Merci pour cette route qui mène, par-delà le lac, par-delà la cascade, jusqu'à elles.

J'ai gardé le petit sac à dos, le porte-documents et les lettres.

Il y en a une de plus.

*le 12 septembre*

*Chère Marie-Lune,*

*J'ai prononcé mes vœux solennels hier. Je n'enfreindrai plus la loi du silence. Mais jamais je ne regretterai d'avoir couru jusqu'à la maison des visiteurs cette fameuse nuit d'orage.*

*Tu es mon cadeau de Dieu, Marie-Lune. Sans doute voulait-il, avant que je le rejoigne, me rappeler combien les humains sont beaux.*

*Je n'oublierai pas ton regard mauve, si plein de vie, malgré la peur, la douleur, la détresse. Je resterai bouleversée par cette petite femme prête à braver les flammes pour moi. Je garderai un merveilleux souvenir de nos randonnées parmi les geais et les sittelles et en contemplant les arbres je penserai toujours à toi.*

*Surtout, jamais je n'oublierai cette voix désespérée dans la nuit d'orage . Tu te croyais si faible et si perdue... Si seulement tu avais pu t'entendre décrire ces grands sapins qui poussent vers le ciel. Qui défient les tempêtes et se moquent du vent pour valser dans la tourmente. C'est peut-être le plus bel hommage à Dieu qu'il m'a été donné d'entendre.*

*Le diras-tu à soeur Louise? Ne te moque pas... En t'écoutant, Marie-Lune, je me souviens d'avoir pensé que Dieu est peut-être un arbre.*

*Tu me fais rire, ma belle. Crois-tu vraiment que tu n'as pas la foi?*

*Penses-y un peu...*

*Et jure-moi que tu ne crois pas en quelque chose de plus beau, de plus grand, de plus fort que toi? Qui t'attire et te dépasse? Jure-moi que tu ne ressens jamais un curieux vertige. Une joie fulgurante, imprévue, mystérieuse...*

*Tu crains toujours de ne pas être assez forte Marie-Lune. Il aurait fallu que tu te voies dans mon petit lit, cette première nuit où je t'ai recueillie. Les joues en feu, les yeux hagards; criant, hurlant, gesticulant. Tu te débattais avec une force inouïe. Tu livrais une bataille terrible.*

*Tu n'as pas à épouser Dieu pour avoir la foi Marie-Lune. Pas même besoin de connaître son nom... Je ne crois pas à ce vide en toi. Ni à ce silence immense. Creuse-les. Tu verras. Le silence est un leurre; l'absence aussi.*

*Un jour, peut-être, tu parleras à Dieu. Et il te répondra. Mais tu découvriras alors que tu le connaissais déjà. Un peu comme ces gens que l'on croise tous les jours dans la rue, le long du même parcours. Et puis, un matin, pour mille raisons ou pour rien, on se dit bonjour. On se reconnaît. Après, c'est différent.*

*Sois heureuse, Marie-Lune. Aime Jean comme j'aurais aimé Simon. Et quoi que tu fasses, où que tu ailles, n'oublie pas que je serai toujours ici et que je resterai , si tu le veux bien, ta petite soeur,*

*Elisabeth*

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. OUVRAGES DE FICTION

#### 1.1 Europe, Etats-Unis et Canada

- ALCOTT, Louisa May. *Les quatre filles du docteur March*, Paris, Gallimard, 1988, 374 p.
- ANFOUSSE, Ginette. *La cachette*, Montréal, éditions la courte échelle, 1976.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*, Paris, Gallimard, 1988, 239 p.
- BICHONNIER, Henriette. *Le monstre poilu*, illustré par Pef, Paris, Gallimard, 1982.
- BLYTON, Enid. *Le club des Cinq*, Paris, Hachette, 1971, 248 p.
- BURNETT, Frances Hodgson. *Le petit lord Fauntleroy*, Paris, Hachette, 1992, 311 p.
- CAFROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, 1987, 183 p.
- CARROLL, Lewis. *De l'autre côté du miroir*, Paris, Aubier, 1986, 201 p.
- COLLODI, Carlo. *Les aventures de Pinocchio*, Paris, Gallimard, 1988, Ill. Roberto Innocenti, 141 p.
- CORMIER, Robert. *La guerre des chocolats*, Paris, L'école des loisirs, 1984, 216 p.
- CORRIVEAU, Monique. *Les jardiniers du hibou*, Québec, éditions Jeunesse, 1963, 134 p.
- DAHL, Roald. *Matilda*, Paris, Gallimard, 1988, 234 p.
- DAVELUY, Marie-Claire. *Les aventures de Perrine et de Charlot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, 162 p.
- DAVELUY, Paule. *L'été enchanté*, Montréal, éditions de l'Atelier, 1958, 151 p.
- DEMERS, Dominique. *Un hiver de tourmente*, Montréal, La courte échelle, 1992, 156 p.
- DEMERS, Dominique. *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec/Amérique, 1993, 154 p.
- DOYON, PAULE. *Francis*, Montréal, éditions Paulines, 1976.

- GAUTHIER, Bertrand. *Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1985, 86 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *Hou Ilva*, Montréal, Le Tamanoir, 1976.
- GRAHAME, Kenneth. *Le vent dans les saules*, Paris, CIL, 1987, 156 p.
- GUENETTE, René. *Biscotin voyage*, Montréal, Beauchemin, 1940.
- GUTMAN, Claude. *La maison vide*, Paris, Gallimard, 1989, 109 p.
- GUTMAN, Claude. *L'hôtel du retour*, Paris, Gallimard, 1991, 113 p.
- HERVE, A. *Mort à l'Homme!* éditions Harlin Quist, Paris, 1976, Ill. Jacques Rozier et Monique Gaudriault.
- LAMY, Pauline et Alec LEDUC. *Alfred et l'île des Cinq*, Montréal, éditions Fides, 1942, 64 p.
- LINDGREN, Astrid. *Fifi Brindacier*, Paris, Hachette, 1988, 191 p.
- MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne... La maison aux pignons verts*, Montréal, Québec/Amérique, 1986, 278 p.
- MONTGOMERY, Lucy Maud. *Emilie de la Nouvelle Lune*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1983, 318 p.
- MUNSCH, Robert. *Le dodo*, Montréal, La courte échelle, 1986, Ill. Michael Martchenko.
- MUNSCH, Robert. *L'habit de neige*, Montréal, La courte échelle, 1987, Ill. Michael Martchenko.
- O'DELL, Scott. *L'île des dauphins bleus*, Paris, éditions G.P., 1980, 186 p.
- PEF. *Rendez-moi mes poux!* Paris, Gallimard, 1984.
- PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, 1988, 189 p.
- PLANTE, Raymond. *Des hot dogs sous le soleil*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 152 p.
- PLANTE, Raymond. *Le dernier des raisins*, Montréal, éditions Boréal, 1991, 151 p.
- SAINT-EXUPERY, Antoine. *Le Petit Prince*, New York, Harcourt, Brace & World, 1971, 113 p.
- SALINGER, J. D. *L'attrape-cœurs*, Paris, éditions Robert Laffont, (1953) 1986, 384 p.
- SEGUR, Comtesse de. *Les Malheurs de Sophie*, Paris, Gallimard, 1977, 182 p.

- SENDAK, Maurice. *Max et les maximonstres*, Paris, L'école des loisirs, 1988.
- STEVENSON, Robert Louis. *L'île au trésor*, Paris, Duculot, 1990, 286 p.
- TWAIN, Mark. *Les aventures de Tom Sawyer*, Paris, Gallimard, 1987, 261 p.
- TWAIN, Mark. *Huckleberry Finn*, Paris, Gallimard, 1982, 380 p.
- VOIGT, Cynthia. *Le héron bleu*, Paris, Flammarion, 1989, 407 p.
- VOIGT, Cynthia. *Les enfants Tillerman*, Paris, Flammarion, 1987, 379 p.

## 1.2 Séries québécoises

### 1.2.1 Les séries de 1923 à 1949

- ACHARD, Eugène. *La touchante odyssée d'Évangéline. En Acadie* (tome 1), Sherbrooke, Apostolat de la Presse, (entre 1947 et 1953), 139 p.  
*La touchante odyssée d'Évangéline. Sur le chemin de l'exil*, Sherbrooke, Apostolat de la Presse, (entre 1947 et 1953), 143 p.
- DAVELUY, Marie-Claire. *Les aventures de Perrine et de Charlot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, 310 p.  
*La captivité de Charlot*, Montréal, Granger, 1938 (2e éd. revue), 157 p.  
*Charlot à la "Mission des Martyrs"*, Montréal, Granger, 1938, 155 p.  
*Le cœur de Perrine. Fin des aventures de Perrine et de Charlot*, Montréal, Granger, 1940, 210 p.  
*L'idylle de Charlot*, Montréal, Granger, 1938, 196 p.  
*Perrine et Charlot à Ville-Marie*, Montréal, Granger, 1940, 193 p.
- DAVELUY, Marie-Claire. *Le mariage de Josephite Précourt. Fin du Richelieu héroïque*, Montréal, Granger, 1942, 241 p.  
*Le Richelieu héroïque. Les jours tragiques de 1837*, Montréal, Granger, 1940, 294 p.  
*Michel et Josephite dans la tourmente. La sombre année 1838*, Montréal, Granger, 1942, 227 p.
- GUENETTE, René. *Biscotin au pays des quatre lapins*, Montréal, Beauchemin, 1940<sup>1</sup>.  
*Biscotin aviateur*, Montréal, Beauchemin, 1940.  
*Biscotin en Afrique*, Montréal, Beauchemin, 1940.  
*Biscotin voyage*, Montréal, Beauchemin, 1940.
- LAFORTUNE, Ambroise. *Le fils d'Akouessan*, Montréal, Variétés, 1944, 32 p.  
*Le calumet de la paix*, Montréal, Variétés, 1944, 32 p.
- LAFORTUNE, Ambroise. *Le Dieu de Turquetil*, Montréal, Variétés, 1944, 32 p.  
*La nef abandonnée*, Montréal, Variétés, 1944, 32 p.
- LAFORTUNE, Ambroise. *Le prisonnier du vieux manoir*, Montréal, Fides, 1952, 94 p.  
*Le secret de la rivière perdue*, Montréal, Fides, 1946, 103 p.
- MERCIER-GOUIN, Yvette-Olivier. *José chez Tante Ninette*, Montréal, éd. de l'Action canadienne-française, 1937, 73 p.  
*José en vacances*, Montréal, éd. de l'Action canadienne-française, 1937, 80 p.

<sup>1</sup> La plupart des albums ne sont pas paginés.

PELLETIER, Alexandrine. *Alfred et l'île des cinq* Montréal, Fides, 1942, 92 p.  
*Alfred le découvreur* Montréal, Fides, 1942, 91 p.  
*Journal de bord d'Alfred* Montréal, Fides, 1942, 92 p.  
*Lili soeur d'Alfred* Montréal, Fides, 1942, 85 p.

VINCENT, Odette. *Pluck chez les abeilles* Montréal, Beauchemin, 1942.  
*Pluck chez les fourmis* Montréal, Beauchemin, 1942.  
*Pluck ses aventures* Montréal, Beauchemin, 1942.

### 1.2.2 Les séries de 1950 à 1959

BOISVERT, Laurent. *Les aventures de Grain de sel* Montréal, Chantecler, 1953, 131 p.  
*Grain de sel au pays des Mau Mau* Sherbrooke, Apostolat de la Presse, 1959, 120 p.  
*Grain de sel et le sputnik II* Sherbrooke, éd. Paulines, 1963, 142 p.

DAVELUY, Paule. *Cet hiver-là* Québec, éd. Jeunesse, 1967, 144 p.  
*Drôle d'automne* Québec, éd. du Pélican, 1961, 132 p.  
*L'été enchanté* Montréal, éd. de l'Atelier, 1958, 146 p.

GENDREAU, Myriel. *Giganta* Sherbrooke, éditions Paulines, 1952, 94 p.  
*Perd-gagne* Sherbrooke, éditions Paulines, 1952, 86 p.  
*Sortilèges en forêt* Sherbrooke, éditions Paulines, 1952, 84 p.  
*Yannouk* Sherbrooke, éditions Paulines, 1952, 90 p.

KLINCK, George Alfred. *La randonnée de l'Oiseau-Mouche* Montréal, L.G.C., 1951; revu et adapté par Eugène Achard, Montréal, L.G.C., 1959, 127 p.  
*Le retour de l'Oiseau-Mouche* Montréal, L.G.C., 1951; revu et adapté par Eugène Achard, Montréal, L.G.C., 1959, 190 p.

MOLLIER, Clovis. *Au pays du ranch* Montréal, Fides, 1957, 124 p.  
*Les broussards de l'Ouest* Montréal, Fides, 1956, 97 p.

THERIAULT, Yves. *Alerte au camp 29* Montréal, Beauchemin, 1959, 62 p.  
*L'homme de la Papinachoïs* Montréal, Beauchemin, 1960, 62 p.  
*La loi de l'Apache* Montréal, Beauchemin, 1960, 59 p.  
*La montagne sacrée* Montréal, Beauchemin, 1962, 60 p.  
*Le rapt du Lac Caché* Montréal, Beauchemin, 1962, 61 p.  
*La revanche du Nascopie* Montréal, Beauchemin, 1959, 60 p.

THEROUX, Gisèle. *Les exploits de Ti-Puce* Montréal, Fides, 1959, 61 p.  
*Ti-Puce chez les scouts* Montréal, Fides, 1955, 96 p.  
*Ti-Puce dans sa famille* Montréal, Fides, 1953, 61 p.

VALLERAND, Claudine. *Miki à l'école* Montréal, éd. Fonfon, 1958, 24 p. Ill. Hubert Blais.  
*Miki et les arbres* Montréal, Fides, 1963, 16 p., Ill. Hubert Blais.

- Hubert Blais. *Miki fait les sucres* Montréal, Fides, 1960, 16 p., ill.  
*Miki reçoit ses amis* Montréal, éd. Fonfon, 1958, 24 p.,  
 ill. Hubert Blais.

### 1.2.3 Les séries de 1960 à 1969

- CORRIVEAU, Monique. *Les jardiniers du hibou*, Québec, éditions Jeunesse, 1963, 134 p.  
*Le maître de Messire*, Québec, éditions Jeunesse, 1965, 142 p.
- CORRIVEAU, Monique. *Max*, Québec, éd. Jeunesse, 1965, 136 p.  
*Max au rallye*, Québec, éd. Jeunesse, 1968, 145 p.  
*Max en planeur*, Montréal, Fides, 1985, 170 p.  
*Max contre Macbeth*, Fides, 1985, 146 p.
- DAVELUY, Paule. *Sylvette et les adultes*, Québec, éd. Jeunesse, 1962, 156 p.  
*Sylvette sous la tente bleue*, Québec, éd. Jeunesse, 1964, 166 p.
- FERRETTI, Andrée. *Jeannot et le loup*, Drummondville, éd. de l'Axe, 1963, 16 p., ill. par Olivier.  
*Jeannot et le voleur*, Drummondville, éd. de l'Axe, 1963, 16 p., ill. par Olivier.  
*Jeannot et les Iroquois*, Drummondville, éd. de l'Axe, 1963, 16 p., ill. par Olivier.  
*Jeannot rencontre un ami*, Drummondville, éd. de l'Axe, 1963, 16 p., ill. par Olivier.
- GAGNON, Maurice. *Alerte dans le Pacifique*, Montréal, Lidec, 1967, 155 p.  
*Opération Tan*, Montréal, Lidec, 1966, 147 p.  
*Les savants réfractaires*, Montréal, Lidec, 1965, 119 p.  
*Servax à la rescousse*, Montréal, Lidec, 1967, 150 p.  
*Le trésor de la Santissima Trinidad*, Montréal, Lidec, 1966, 143 p.  
*Un complot à Washington*, Montréal, Lidec, 1968, 150 p.  
*Une aventure d'Ajax*, Montréal, Lidec, 1966, 142 p.  
*Unipax intervient*, Montréal, Lidec, 1965, 118 p.
- GAUDREAU-LABRECQUE, Madeleine. *Alerte ce soir à 22 heures*, Lasalle, éd. Hurtubise HMH, 1979, 102 p.  
*Gueule-de-loup*, Lasalle, éd. Hurtubise HMH, 1985, 164 p.  
*Panique dans les Rocheuses*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1988, 175 p.  
*Le secret de la pierre magique*, Lasalle, éd. Hurtubise HMH, 1987, 158 p.  
*Sur la piste du dragon*, Lasalle, éd. Hurtubise HMH, 1986, 124 p. (tome 1)  
*Sur la piste du dragon*, Lasalle, éd. Hurtubise HMH, 1986, 119 p. (tome 2)  
*Vol à bord du Concordia*, Québec, éd. Jeunesse, 1968, 156 p.

- LA TOUCHE, Jacqueline de. *Aventures dans le Grand Nord* Montréal, Beauchemin, 1960, 94 p.  
*Chasses et aventures* Montréal, Beauchemin, 1960, 90 p.
- MAJOR, Henriette. *A la conquête du temps* Montréal, Education nouvelle, 1970, 122 p.  
*Le club des curieux* Montréal, Fides, 1967, 122 p.  
*La ville fabuleuse* Montréal, Héritage, 1982, 113 p.
- THERIAULT, Yves. *La bête à 300 têtes* Montréal, Lidec, 1967, 118 p.  
*Le château des petits hommes verts* Montréal, Lidec, 1966, 134 p.  
*Les dauphins de M. Yu* Montréal, Lidec, 1966, 142 p.  
*Le dernier rayon* Montréal, Lidec, 1967, 139 p.  
*La montagne creuse* Montréal, Lidec, 1965, 140 p.  
*Les pieuvres* Montréal, Lidec, 1967, 127 p.  
*Le secret de Mufarti* Montréal, Lidec, 1965, 140 p.  
*Les vampires de la rue Monsieur-Le-Prince* Montréal, Lidec, 1967, 111 p.
- THERIAULT, Yves. *Les aventures de Ti-Jean* Montréal, Beauchemin, 1963, 65 p.  
*Les extravagances de Ti-Jean* Montréal, Beauchemin, 1963, 64 p.  
*Ti-Jean et le grand géant* Montréal, Beauchemin, 1963, 67 p.
- VINCENT, Odette. *Kiri bâtit sa maison* Montréal, C.P.P., 1962, 14 p.  
*Kiri, le petit castor* Montréal, C.P.P., 1962, 14 p.

#### 1.2.4 Les séries de 1970 à 1979

- ANFOUSSE, Ginette. *La cahette* Montréal, Le Tamanoir, 1976.  
*La chicane* Montréal, La courte échelle, 1979.  
*Devine?* Montréal, La courte échelle, 1990.  
*L'école* Montréal, La courte échelle, 1983.  
*La fête* Montréal, La courte échelle, 1983.  
*La grande aventure* Montréal, La courte échelle, 1990.  
*L'hiver ou le bonhomme sept heures* Montréal, La courte échelle, 1980.  
*Je boude* Montréal, La courte échelle, 1986.  
*Mon ami Pichou* Montréal, Le Tamanoir, 1976.  
*La petite soeur* Montréal, La courte échelle, 1986.  
*Le savon* Montréal, La courte échelle, 1980.  
*La varicelle* Montréal, La courte échelle, 1979.
- BENOIT, Jean. *Le tournoi* Montréal, éditions Paulines, 1976, 157 p.  
*Une... deux... trois prises. Tes mort* Montréal, éditions Paulines, 1976, 149 p.
- BONNEVILLE, Michèle. *Drôle d'océan* Sherbrooke, éditions Paulines, 1975, 15 p.

- Michouette*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972, 14 p.
- BOUCHER, Denis. *L'évasion de Ramok* Montréal, éditions Paulines, 1975, 116 p.  
*Justiciers malgré eux*, Montréal, éditions Paulines, 1972, 103 p.  
*L'odyssée fantastique*, Montréal, éditions Paulines, 1972, 143 p.  
*Pionniers de la Baie James* Montréal, éditions Paulines, 1973,  
 116 p.  
*Ramok trahi*, Montréal, éditions Paulines, 1975, 109 p.
- BOURDON, Odette. *Matinale à La Malbaie*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973,  
 14 p.  
*Matinale à Montréal*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973, 14 p.  
*Matinale à Oka*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973, 14 p.  
*Matinale à Percé*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973, 14 p.  
*Matinale à Québec*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973, 14 p.  
*Matinale à Roberval*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973,  
 14 p.  
*Matinale à Sherbrooke*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973,  
 14 p.  
*Matinale à Val David*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973,  
 14 p.
- CORRIVEAU, Monique. *Les compagnons du soleil. L'oiseau de feu*, Fides, 1976,  
 331 p.  
*Les compagnons du soleil. La lune noire*, Fides, 1976,  
 307 p.  
*Les compagnons du soleil. Le temps des chats*, Fides,  
 1976, 261 p.
- CORRIVEAU, Monique. *Le guerrier*, Montréal, Fides, 1980, 305 p.
- MARTEL, Suzanne. *L'apprentissage d'Arahe*, Montréal, Fides, 1979, 361 p.  
*Premières armes*, Montréal, Fides, 1979, 390 p.
- COURTOIS, Paule. *Nicolas et géant des bois*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972,  
 14 p.  
*Nicolas et la mystérieuse sorcière*, Sherbrooke, éditions  
 Paulines, 1972, 14 p.  
*Nicolas et la petite sultane*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972,  
 14 p.
- DOYON, Paule. *Francis* Montréal, éditions Paulines, 1976, 14 p.  
*Francis chez les Indiens*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Francis et Nathalie à la sucrerie*, Montréal, éditions Paulines, 1978,  
 14 p.  
*Francis au supermarché*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 14 p.  
*Francis au zoo*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Francis et Nathalie jouent au cow-boy*, Montréal, éditions Paulines,  
 1976, 14 p.  
*Gris-Gris joue un tour à Francis* Montréal, éditions Paulines, 1976,  
 14 p.  
*Gris-Gris le chat de Francis et Nathalie*, Montréal, éditions Paulines,  
 1976, 14 p.

- Le mauvais pied* Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Nathalie*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 14 p.  
*Nathalie à la bibliothèque*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Nathalie aux bleuets*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Nathalie fait du ski*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 14 p.  
*Nathalie s'ennuie*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 14 p.  
*Un choix difficile pour Nathalie*, Montréal, éditions Paulines, 1978,  
 14 p.  
*Vri-Vri et Francis*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 14 p.
- GAGNON, Maurice. *Le fils du grand Jim*, Saint-Lambert, Héritage, 1974, 250 p.  
*Simon*, Saint-Lambert, Héritage, 1975, 222 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *Dou Ilvien*, Montréal, La courte échelle, 1978, ill. par Marie-Louise Gay.  
*Hébert Luée*, Montréal, La courte échelle, 1980, ill. par Marie-Louise Gay.  
*Hou Ilva*, Montréal, Le Tamanoir, 1976, ill. par Marie-Louise Gay.
- LAFLAMME, Herménégilde. *La forêt de la peur*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972, 127 p.  
*Rescapé du néant*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972, 142 p.
- MARGERIE. *Bouboule est perdue*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Bouboule et Moustache*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Des amis pas comme les autres*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Des vacances à la campagne*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*La leçon de chasse*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Mon premier voyage*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Les sept vies d'un chat*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.  
*Une promenade aux champs*, Sherbrooke, éd. Paulines, 1972, 16 p., ill. de Claire Duguay.
- MARTINE, Aimée-Simone. *A la rivière des ours*, Montréal, éditions Paulines, 1975, 15 p.  
*L'escapade de Joujou*, Montréal, éditions Paulines, 1975, 15 p.
- OTIS, Gaston. *Le tabacinium*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 100 p.  
*Via Mirabel*, Montréal, éditions Paulines, 1979, 108 p.

- PAQUETTE, Claire. *Alerte à l'université*, Montréal, éditions Paulines, 1974, 97 p.  
*Blake se fait la main*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973,  
 125 p.
- PLANTE, Marie. *La barrière du temps*, Montréal, éditions Paulines, 1979, 98 p.  
*Innocarbure à l'enjeu*, Montréal, éditions Paulines, 1978, 99 p.  
*Piège sur mesure*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 110 p.
- POMMINVILLE, Louise. *Pitatou et la Gaspésie*, Montréal, Leméac, 1973.  
*Pitatou et la neige*, Montréal, Leméac, 1978.  
*Pitatou et le printemps*, Montréal, Leméac, 1972.  
*Pitatou et le sport amateur*, Montréal, Leméac, 1976.  
*Pitatou et les pommiers*, Montréal, Leméac, 1972.
- ROCHER, Suzanne. *Les Cailloux voient du pays*, Montréal, Fides, 1980, 157 p.  
*Le dernier-né des Cailloux*, Montréal, Fides, 1975, 97 p.
- ROUSSEAU-LEGER, Denise. *Prunelle dans le noir*, Montréal, éditions Paulines,  
 1979, 15 p.  
*Prunelle et Ondine*, Montréal, éditions Paulines,  
 1979, 15 p.
- SCALABRINI, Rita. *La famille Citrouillard*, Montréal, Leméac, 1974.  
*La famille Citrouillard au temps des sucres*, Leméac, 1976.  
*La famille Citrouillard aux poissons des chenaux*, Leméac,  
 1979.
- SERNINE, Daniel. *Argus: mission mille*, Montréal, éditions Paulines, 1988, 147 p.  
*Argus intervient*, Montréal, éditions Paulines, 1983, 159 p.  
*Organisation Argus*, Montréal, éditions Paulines, 1979, 113 p.
- SUTAL, Louis. *Menace sur Montréal*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1972, 122 p.  
*La mystérieuse boule de feu*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1971,  
 111 p.  
*Panne dans l'espace*, Montréal, éditions Paulines, 1977, 105 p.  
*Le piège à bateaux*, Sherbrooke, éditions Paulines, 1973, 123 p.  
*La planète sous le joug*, Montréal, éditions Paulines, 1976, 110 p.  
*Révolte secrète*, Montréal, éditions Paulines, 1974, 125 p.
- THEBERGE, Jean-Yves. *Escale à Percé*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Editions du  
 Richelieu, 1970.  
*N'est pas bûcheron qui veut*, Saint-Jean-sur-Richelieu,  
 Editions du Richelieu, 1970.  
*Sentinelle de choc*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Editions du  
 Richelieu, 1970.  
*Touriste déçu*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Editions du  
 Richelieu, 1970.  
*Trappeur sans peur*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Editions du  
 Richelieu, 1970.

WILSON, Serge. *Barbaro et la bête-à-sept-têtes*, Saint-Lambert, Héritage, 1976.  
*Barbaro-les-grandes-oreilles*, Saint-Lambert, Héritage, 1976.

### 1.2.5 Les séries de 1980 à 1989

- ANFOUSSE, Ginette. *Les catastrophes de Rosalie*, Montréal, La courte échelle, 1987, 95 p.  
*Le héros de Rosalie*, Montréal, La courte échelle, 1988, 91 p.  
*Rosalie s'en va-t-en guerre*, Montréal, La courte échelle, 1989, 94 p.  
*Les vacances de Rosalie*, Montréal, La courte échelle, 1990, 92 p.
- ANFOUSSE, Ginette. *Dans un château*, Sillery, Ovale, 1987, 20 p.  
*Du gâteau, j'en veux*, Sillery, Ovale, 1987, 20 p.  
*La mitaine perdue*, Sillery, Ovale, 1987, 20 p.  
*La tour de Cap-Chat*, Sillery, Ovale, 1987, 20 p.
- ANFOUSSE, Ginette. *Un loup pour Rose*, Montréal, Leméac, 1982, 40 p.  
*Une nuit au pays des malices*, Montréal, Leméac, 1982, 40 p.
- ARNAU, Yves E. *Le fils du soleil*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1988, 131 p.  
*La licorne de Pékin*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1990, 127 p.  
*Le roman d'Agatha*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1989, 137 p.
- ASSATHIANY, Sylvie. *Grand-maman*, Sillery, éditions Ovale, 1983, Ill. par Philippe Béha.  
*Mon bébé soeur*, Sillery, éditions Ovale, 1983, Ill. par Philippe Béha.  
*Quand ça va mal*, Sillery, éditions Ovale, 1983, Ill. par Philippe Béha.  
*Où est ma tétine?*, Sillery, éditions Ovale, 1983, Ill. par Philippe Béha.
- AUBIN, Michel. *Bonne fête Madeleine*, Montréal, Boréal Express, 1987, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.  
*Le code secret*, Montréal, Boréal Express, 1986, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.  
*Je joue du saxophone*, Montréal, Boréal Express, 1990, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.  
*Mon petit frère Bertrand*, Montréal, Boréal Express, 1986, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.  
*Trottinette et crème glacée*, Montréal, Boréal Express, 1986, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.  
*La vraie campagne*, Montréal, Boréal Express, 1990, 23 p. Ill. par Hélène Desputeaux.

- BROCHU, Yvon. *Alexis en grande première*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1988, 140 p.  
*Alexis en vacances forcées*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1990, 141 p.  
*Alexis plonge et compte*, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1989, 145 p.
- BROUILLET, Chrystine. *Le caméléon*, Montréal, La courte échelle, 1988, 90 p.  
*Le corbeau*, Montréal, La courte échelle, 1990, 93 p.  
*La montagne noire*, Montréal, La courte échelle, 1988, 93 p.
- CANTIN, Reynald. *J'ai besoin de personne*, Montréal, Québec/Amérique, 1987, 226 p.  
*Le secret d'Eve*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, 286 p.
- CHARTRAND, Micheline. *Bonne nuit Caillou*, Montréal, éditions Chouette, 1989, III. Hélène Desputeaux.  
*Caillou dans le bain*, Montréal, éditions Chouette, 1989, III. Hélène Desputeaux.  
*Caillou mange*, Montréal, éditions Chouette, 1989, III. Hélène Desputeaux.  
*La chambre de Caillou*, Montréal, éditions Chouette, 1989, III. Hélène Desputeaux.  
*Caillou à la garderie*, Montréal, éditions Chouette, 1990, III. Hélène Desputeaux.  
*Caillou apprend*, Montréal, éditions Chouette, 1990, III. Hélène Desputeaux.  
*Caillou est en colère*, Montréal, éditions Chouette, 1990, III. Hélène Desputeaux.  
*Une visite pour Caillou*, Montréal, éditions Chouette, 1990, III. Hélène Desputeaux.
- CHEVRETTE, Christiane. *Camille et Dominique contre l'ordinateur*, Montréal, Fides, 1988, 79 p.  
*Camille et Dominique dans court-circuit*, Montréal, Fides, 1990, 77 p.  
*Camille et Dominique en péril dans l'île*, Montréal, Fides, 1989, 95 p.
- COTE, Denis. *La nuit du vampire*, Montréal, La courte échelle, 1990, 93 p.  
*Les prisonniers du zoo*, Montréal, La courte échelle, 1988, 94 p.  
*Le voyage dans le temps*, Montréal, La courte échelle, 1989, 92 p.
- COTE, Denis. *Hockeyeurs cybernétiques*, Montréal, éditions Paulines, 1983, 117 p.  
*L'idole des inactifs*, Montréal, La courte échelle, 1989, 154 p.  
*Le retour des inactifs*, Montréal, La courte échelle, 1990, 157 p.  
*La révolte des inactifs*, Montréal, La courte échelle, 1990, 152 p.
- DESROSIERS, Syvile. *Les cahiers d'Elisabeth*, Montréal, La courte échelle, 1990, 149 p.  
*Quatre jours de liberté*, Montréal, La courte échelle, 1989, 148 p.

- DESROSIERS, Sylvie. *Le mystère du lac Carré*, Montréal, La courte échelle, 1988, 94 p.  
*Où sont passés les dinosaures?* Montréal, La courte échelle, 1990, 91 p.  
*La patte dans le sac*, Montréal, La courte échelle, 1987, 93 p.  
*Qui a peur des fantômes?* Montréal, La courte échelle, 1988, 92 p.
- DUFOUR, Josée. *Le retour d'Éliane*, Montréal, Fides, 1988, 122 p.  
*Le testament de Madame Legendre*, Montréal, Fides, 1986, 99 p.  
*Vol à retardement*, Montréal, Fides, 1986, 108 p.
- GAGNON, Cécile. *Alfred dans le métro*, Saint-Lambert, Héritage, 1980, 122 p.  
*Opération Marmotte*, Saint-Lambert, Héritage, 1984, 124 p.
- GAGNON, Cécile. *Bonjour l'arbre*, Longueuil, éditions du Raton Laveur, 1985, III. Darcia Labrosse.  
*J'ai faim*, Longueuil, éditions du Raton Laveur, 1986, III. Darcia Labrosse.  
*J'ai chaud*, Longueuil, éditions du Raton Laveur, 1986, III. Darcia Labrosse.  
*Le nouveau logis*, Longueuil, éditions du Raton Laveur, 1988, III. Darcia Labrosse.
- GAGNON, Cécile. *Grozoëil mène la danse*, Saint-Lambert, Héritage, 1989, 61 p.  
*Moi, j'ai rendez-vous avec Daphné*, Saint-Lambert, Héritage, 1987, 61 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *Le blabla des jumeaux*, Montréal, La courte échelle, 1989, 60 p.  
*Pas fous les jumeaux*, Montréal, La courte échelle, 1988, 62 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1985, 86 p.  
*Le journal intime d'Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1987, 94 p.  
*Pauvre Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1990, 91 p.  
*La revanche d'Ani Croche*, Montréal, La courte échelle, 1988, 89 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *La course à l'amour*, Montréal, La courte échelle, 1989, 152 p.  
*Une chanson pour Gabriella*, Montréal, La courte échelle, 1990, 155 p.
- GAUTHIER, Bertrand. *Zunik*, Montréal, La courte échelle, 1984, III. par Daniel Sylvestre.  
*Zunik dans la pleine lune*, Montréal, La courte échelle, 1989, III. Daniel Sylvestre.

- Zunik dans la surprise*, Montréal, La courte échelle, 1987, III.  
Daniel Sylvestre.
- Zunik dans le championnat*, Montréal, La courte échelle,  
1986, III. Daniel Sylvestre.
- Zunik dans le choucou*, Montréal, La courte échelle, 1987,  
III. Daniel Sylvestre.
- Zunik dans le wawazonzon*, Montréal, La courte échelle,  
1989, III. Daniel Sylvestre.
- GAUTHIER, Gilles. *Babouche est jalouse*, Montréal, La courte échelle, 1989, 59 p.  
*Ma Babouche pour toujours*, Montréal, La courte échelle, 1990,  
62 p.
- Ne touchez pas à ma Babouche*, Montréal, La courte échelle,  
1988, 61 p.
- Sauvez ma Babouche*, Montréal, La courte échelle, 1989, 62 p.
- GERVAIS, Jean. *L'ami de Dominique n'aime pas l'école*, Montréal, Boréal, 1989, III.  
Claudette Castilloux, 43 p.
- Le secret de Dominique*, Montréal, Boréal, 1987, III. Claudette  
Castilloux, 43 p.
- GROSBOIS, Paul de. *Méto caverne*, Montréal, éditions Paulines, 1986, 79 p.  
*Le cratère du lac Lyster*, La Salle, éditions Hurtubise HMH,  
1988, 93 p.
- Le mystère de la rue Duluth*, Montréal, éditions Paulines,  
1987, 76 p.
- HEBERT, Marie-Francine. *Un blouson dans la peau*, Montréal, La courte échelle,  
1989, 62 p.
- Un monstre dans les céréales*, Montréal, La courte  
échelle, 1988, 60 p.
- Une sorcière dans la soupe*, Montréal, La courte échelle,  
1990, 62 p.
- Une tempête dans un verre d'eau*, Montréal, La courte  
échelle, 1989, 63 p.
- JULIEN, Susanne. *Moulik et le voilier des sables*, Saint-Lambert, Héritage, 1990,  
62 p.
- Les sandales d'Ali-Boulouf*, Saint-Lambert, Héritage, 1988, 58 p.
- LALONDE, Louise. *Feutrine et l'araignée*, Waterloo, Québec, éditions Michel  
Quintin, 1989, 23 p.
- Feutrine et la grenouille*, Waterloo, Québec, éditions Michel  
Quintin, 1989, 23 p.
- Feutrine et la grenouille*, Waterloo, Québec, éditions Michel  
Quintin, 1990, 23 p.
- LANDRY, Louis. *Glausgab créateur du monde. La véritable histoire du Grand  
Manitou Algonquin*, Montréal, éditions Paulines, 1981, 101 p.
- Glausgab le protecteur. La véritable histoire du Grand Manitou  
Algonquin*, Montréal, éditions Paulines, 1981, 108 p.

- MAJOR, Henriette. *Sophie et le monstre aux grands pieds*, Saint-Lambert, Héritage, 1988, 123 p.  
*Sophie et les extra-terrestres*, Saint-Lambert, Héritage, 1990, 123 p.  
*Sophie, l'apprentie sorcière*, Saint-Lambert, Héritage, 1986, 125 p.  
*La sorcière et la princesse*, Saint-Lambert, Héritage, 1987, 120 p.
- MARILLAC, Alain. *La nuit des hougans*, La Salle, Hurtubise HMH, 1990, 132 p.  
*Ovni à Matane*, La Salle, Hurtubise HMH, 1990, 166 p.  
*La pyramide de l'immatériel*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989, 140 p.
- MARINEAU, Michèle. *Cassiopée ou l'été polonais*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 195 p.  
*L'été des baleines*, Montréal, Québec/Amérique, 1989, 212 p.
- MASSE, Johanne. *Contre le temps*, Montréal, éditions Paulines, 1987, 121 p.  
*De l'autre côté de l'avenir*, Montréal, éditions Paulines, 1985, 102 p.  
*Le passé en péril*, Montréal, éditions Paulines, 1990, 117 p.
- MONTPETIT, Charles. *Temps mort*, Montréal, éditions Paulines, 1988, 125 p.  
*Temps perdu*, Montréal, éditions Paulines, 1984, 127 p.
- PELLETIER, Francine. *Le crime de l'enchanteresse*, Montréal, éditions Paulines, 1989, 115 p.  
*Mort sur le Redan*, Montréal, éditions Paulines, 1988, 109 p.
- PIGEON, Pierre. *Cauchemar au pays d'Onyx*, Iberville, Coïncidence/Jeunesse, 1988, 151 p.  
*L'homme du lac*, Iberville, Iberville, Coïncidence/Jeunesse, 1988, 139 p.  
*L'ordinateur égaré*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, 171 p.
- PLANTE, Raymond. *Caméra, cinéma, tralala*, Montréal, La courte échelle, 1989, 90 p.  
*Le roi de rien*, Montréal, La courte échelle, 1988, 90 p.
- PLANTE, Raymonde. *Le dernier des raisins*, Montréal, Québec/Amérique, 1986, 161 p.  
*Des hot-dogs sous le soleil*, Montréal, Québec/Amérique, 1987, 165 p.  
*Le raisin devient banane*, Montréal, Boréal, 1989, 150 p.  
*Y a-t-il un raisin dans cet avion?*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 153 p.

- POULIN, Stéphane. *As-tu vu Joséphine?* Montréal, Livres Toundra, 1986.  
*Peux-tu attraper Joséphine?* Montréal, Livres Toundra, 1987.  
*Pourrais-tu arrêter Joséphine?* Montréal, Livres Toundra, 1988.
- POUPART, Jean-Marie. *Drôle de pique-nique pour le roi Craquelin*, Montréal, Leméac, 1982, 143 p.  
*Une journée dans la vie de Craquelin 1er, roi de Soupe-au-Lait*, Montréal, Leméac, 1981, 166 p.
- POUPART, Jean-Marie. *Libre comme l'air*, Montréal, La courte échelle, 1990, 155 p.  
*Le nombril du monde*, Montréal, La courte échelle, 1990, 157 p.
- PRATTE, François. *L'armée rose d'Awa*, Montréal, La courte échelle, 1990, 59 p.  
*Awa dans le désert*, Montréal, La courte échelle, 1989, 62 p.  
*Le secret d'Awa*, Montréal, La courte échelle, 1988, 62 p.
- SANSCHAGRIN, Joceline. *Atterrissage forcé*, Montréal, La courte échelle, 1987, 94 p.  
*La fille aux cheveux rouges*, Montréal, La courte échelle, 1989, 90 p.  
*Le karatéka*, Montréal, La courte échelle, 1990, 92 p.
- SERNINE, Daniel. *La cité inconnue*, Montréal, éditions Paulines, 1982, 160 p.  
*L'épée d'Arhapa*, Montréal, éditions Paulines, 1981, 175 p.  
*Le trésor du "Scorpion"*, Montréal, éditions Paulines, 1980, 144 p.
- SERNINE, Daniel. *Les envoûtements*, Montréal, éditions Paulines, 1985, 109 p.  
*La nef dans les nuages*, Montréal, éditions Paulines, 1989, 155 p.
- SIMPSON, Danièle. *Clara sur le plateau*, Varennes, éditions Graphicor, 1985, 22 p.  
*Coralie est amoureuse*, Varennes, éditions Graphicor, 1985, 22 p.  
*Le club des inventeurs*, Varennes, éditions Graphicor, 1985, 22 p.  
*Les bons mots d'Isben*, Varennes, éditions Graphicor, 1985, 22 p.
- TIBO, Gilles. *Simon et le vent d'automne*, Montréal, Livres Toundra, 1989.  
*Simon et les flocons de neige*, Montréal, Livres Toundra, 1988.  
*Simon fête le printemps*, Montréal, Livres Toundra, 1990.
- WILSON, Serge. *Les bonshommes jaunes*, Saint-Lambert, Héritage, 1986, 125 p.  
*Fend-le-vent et le sabre de Takayama*, Saint-Lambert, Héritage, 1982, 125 p.

*Fend-le-vent et le visiteur mystérieux*, Saint-Lambert, Héritage,  
1980, 123 p.

WILSON, Serge. *Mimi Finfouin et la mère Crochu*, Saint-Lambert, Héritage, 1982,  
125 p.

*Le monstre du lac Saint-Ernest*, Saint-Lambert, Héritage, 1984,  
126 p.

## 2. ETUDES, MEMOIRES ET THESES

### 2.1 Enfance et littérature jeunesse

AMBROISE, Claude. "Pinocchio aura cent ans. L'étonnante gloire posthume de ce petit bonhomme de bois", *Le Devoir*, samedi 26 septembre, 1981, p. 8.

ARIES, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1973, 316 p.

AVERY, Gillian. *Childhood's Pattern, A Study of the heroes and heroines of children's fiction, 1770-1950*, London, Hodder and Stoughton, 1975, 255 p.

AVI. "The Child in Children's Literature", *Horn Book Magazine*, janvier-février 1993, p. 40-50.

BACON, Martha. "Puppet's Progress: Pinocchio", *Children's Literature*, vol. 15, p. 71-77.

BETHLENFALWAY, Marina. *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle. Essai de typologie*, Genève, Droz, 1979, 148 p.

BLAMPAIN, Daniel. *La littérature de jeunesse pour un autre usage*, Bruxelles, Nathan/Labor, 1979, 135 p.

BLUCHE, François. *Le petit monde de la comtesse de Ségur*, Paris, Hachette, 1988, 178 p.

BLYTON, Enid. *The Story of my Life*, London, Grafton Books, (1952) 1986, 126 p.

BOAS, George. *The cult of childhood*, London, The Warburg Institute University of London, 1966, 106 p.

BRAUNER, A. *Nos livres d'enfants ont menti!* Paris, S.A.B.R.I., 1951, 179 p.

BURCH, Robert. "The New Realism", *Children's Literature*, vol. 15, p. 281-287.

BUSTARRET, Nicole. "Fantastique Maître Dahl", *Livres, Jeunes, Aujourd'hui*, no 1, janvier 1986, p. 3-12.

BUTLER, Francelia et Richard ROTERT, éd. *Triumphs of the Spirit in Children's Literature*, Hamden, Library Professional Publications, 1986, 252 p.

BUTTS, Denis, éd. *Stories and Society. Children's Literature in its Social Context*, New York, St. Martin's Press, 1992, 143 p.

CALVET, Jean. *L'enfant dans la littérature française. De 1870 à nos jours*, Paris, F. Lanore, 1930, 230 p.

- CARADEC, François. *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271 p.
- CAUSSE, Rolande et al. *L'enfant lecteur, Autrement*, no 97, mars 1988, 202 p.
- CHAMBOREDON, Jean-Claude et Jean-Louis FABIANI. "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance", *Actes de recherche en sciences sociales* no 13, p. 60-79 et no 14, p. 55-74.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José et Claude BELLAN. *Enfants de l'image Enfants personnages de médias/ Enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. "La représentation de l'enfance et de ses besoins culturels", *Ecole maternelle française*, vol. 7, janvier 1966, p. 1-5.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. "Le héros dans la littérature pour la jeunesse", *Europe: Littérature pour la jeunesse*, no 465-466, janvier-février 1968, p. 6-16.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1979, 451 p.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José et Claude BELLAN. "Typologie des personnages d'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse" *Cahiers de Littérature Générale et Comparée: Littérature d'Enfance et de Jeunesse*, no 3-4, printemps-automne 1978, p. 137-148.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. "Vers un nouveau statut social", *Les 10-13 ans. Peur et passion de grandir, Autrement*, no 123, septembre 1991, 206 p., p. 154-164.
- COMMUNICATION-JEUNESSE, éd. "Raymond Plante", *Fiches de créateurs et créatrices*, Montréal, 1992.
- COVENEY, Peter. *Poor Monkey. The Image of Childhood. The Individual and Society: A study of the Theme in English Literature*, London, Penguin books, 1967, 361 p.
- CRUBELLIER, Maurice. *L'enfance et la jeunesse dans la société française 1800-1950*, Paris, Librairie Armand Colin, 1979, 389 p.
- DAVELUY, Paule et Guy BOULIZON, éd. *Création culturelle pour la jeunesse et identité québécoise. Textes de la rencontre de Communication-Jeunesse*, Montréal, Leméac, 1973, 187 p.
- DE MAUSE, Lloyd, éd. *The History of Childhood*, New York, Harper and Row, 1975, 450 p.
- DEMERS, Dominique. *Les nouveaux héros des albums québécois pour la jeunesse de 1970 à 1985* Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987, 105 p.

- DERARD, Marie-Françoise. *Pour approcher la littérature de jeunesse. Guide bibliographique* éditions CIACO, Bruxelles, 1990, 227 p.
- DUBORGEL, Bruno. "Figures d'enfance, visages d'espace, horizons mythiques. Du "Struwwelpeter" au "Sourire qui mord"" . *Travaux/ Université de Saint-Etienne*, France no 33, 1982, p. 101-131.
- DUBORGEL, Bruno. *Imaginaire et pédagogie de l'iconoclasme scolaire à la culture des songes* Paris, Le sourire qui mord, 1983, 480 p.
- DUPUY, Aimé. *Un personnage nouveau du roman français: l'enfant* Paris, Hachette, 1931, 422 p.
- DURAND, Marielle. *L'enfant-personnage et l'autorité dans la littérature enfantine* Montréal, Leméac, 1976, 349 p.
- EAKIN, Mary K. "The Changing World of Science and Social Sciences", *Children's Literature* volume 15, p. 316-322.
- EGOFF, Sheila et Judith SALTMAN. *The New Republic of Childhood* Toronto, Oxford University Press, 1990, 378 p.
- EGOFF, Sheila et al. *Only Connect. Readings on Children's Literature* Toronto, Oxford Press, 1980, 457 p.
- EGOFF, Sheila. *Thursday's Child. Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature* Chicago, American Library Association, 1981, 323 p.
- ELKIND, David. *The Hurried Child: Growing up too Fast Too Soon*, Reading, Addison-Wesley, 1981, 210 p.
- ENDERLE, Marcelle. "L'image de l'enfant dans les collections actuelles de romans pour la jeunesse", *Cahiers de littérature générale et comparée: la littérature d'enfance et de jeunesse*, no 3-4, printemps-automne 1978, p. 93-105.
- EPIN, Bernard. *Les livres de vos enfants, parlons-en!* Paris, Messidor/La Farandole, 1985, 187 p.
- ERIKSON, Erik. *The Challenge of Youth*, New York, Anchor Book Doubleday, 1965, 340 p.
- ESCARPIT Denise. *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe* Paris, Presses universitaires de France, 1982, 127 p.
- ESCARPIT, Denise. *La littérature d'enfance et de jeunesse - Etats des lieux* Paris, Hachette Jeunesse, 1988.
- ESCARPIT, Denise, éd. *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Actes du 6e congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse 1983* Munich, Saur, 1985, 392 p.

- GANNON, Susan R. et Ruth Anne THOMPSON, éd. *The Child and the Family: Selected Papers from the 1988 International Conference of Children's Literature Association*, Charleston, College of Charleston, South Carolina, 1988, 86 p.
- GLENISSON, Jean. "Le livre pour la jeunesse", Martin, Henri-Jean et Roger Chartier, éd. *Histoire de l'édition française*, tome III, Paris, Promodis, 1982, p. 461-492.
- GIROUX, Lynda. "Raymond Plante: pour mieux cerner l'avenir", *Des livres et des jeunes* no 34, automne 1989, p. 9-12.
- HAVILAND, Virginia. "A Second Golden Age? In a Time of Flood?" *Children's Literature*, volume 15, p. 88-97.
- HAVILAND, Virginia. *Children and Literature, Views and Reviews*, Illinois, Scott, Foresman and co., 1973, 461 p.
- HAWES, J. M. et N. R. HINER *American Childhood: A Research Guide and Historical Handbook*, Westport, Greenwood Press, 1985, 711 p.
- HAZARD, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Hatier, 1967, 220 p.
- HELD, Jacqueline. *L'enfant, le livre et l'écrivain*, Paris, éditions du Scarabée, 1984, 207 p.
- HENKE, J. T. "Dicey, Odysseus, and Hansel and Gretel: The Lost Children in Voigt's Homecoming," *Children's Literature in Education*, volume 16, no 1 (Spring), 1985, p. 45-52.
- HUET, Marie-Paule. "Images du père dans les albums pour enfants", *Nous voulons lire*, no 75, juillet 1988, p. 1-14.
- HUNT, David. *Parents and Children in History. The Psychology of Family Life in Early Modern France*, New York, Basic Books, 1970, 226 p.
- Images à la page. Une histoire de l'image dans le livre pour enfants*, Paris, Gallimard, 1984, 128 p.
- JAN, Isabelle et Geneviève PATTE. "Children's Literature in France", *Children's Literature*, vol. 15, p. 355-365.
- JAN, Isabelle. *La littérature enfantine*, Paris, éditions Ouvrières, 1977, 191 p.
- JAN, Isabelle. *Les livres pour la jeunesse un enjeu pour l'avenir*, Paris, Sorbier, 1988, 212 p.
- JOUBERT, Jean. "Le roman pour la jeunesse: réflexions et perplexités d'un auteur", *Littérature pour la jeunesse. Le roman, L'école des lettres* numéro 11, 1988-1989, 147 p., p. 65-70.

- KENSIGNER, Faye Riter. *Children of the Series and How They Grew or A Century of Heroines and Heroes, Romantic, Comic, Moral*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1987, 218 p.
- KETT, Joseph F. *Rites of Passage. Adolescence in America 1790 to the Present*, New York, Basic Books, 1977, 327 p.
- KIHM, Jean-Jacques. "L'enfant et l'adolescent dans le roman contemporain", *A livre ouvert: l'adolescent et la lecture*, no-24-25, été 1964, p. 23-25.
- KONDO, David. "Robert Munsch: An Interview", *Canadian Children's Literature*, no 43, 1986, p. 26-33.
- La littérature de jeunesse I - Présence Francophone*, no 38, 1991, 144 p.
- La littérature de jeunesse II - Présence Francophone*, no 39, 1991, 144 p.
- LAMBLIN, Simone. "La famille: réalités et romans", *Bulletin d'analyses des livres pour enfants*, no 17, sept. 1969, p. 4-14.
- LATZARUS, M. T. *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, PUF, 1923, 310 p.
- LECLERC, Julie. *Les personnages-enfants dans la littérature enfantine du Québec: perception, projection, lecture*, Thèse/Mémoire, Université Queen's, Kingston, 1985, 117 p.
- LEMIEUX, Denise. "L'enfance en Nouvelle-France. Une rencontre des cultures", *Cap-aux-Diamants Regards sur l'enfance*, numéro 32, hiver 1993, p. 10-13.
- LEMIEUX, Denise. *Les petits innocents. Histoire de l'enfance en Nouvelle-France*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, 205 p.
- LEMIEUX, Denise. *Une culture de la nostalgie. L'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Trois-Rivières, Boréal-Express, 1985, 242 p.
- LEMIEUX, Louise. *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972, 337 p.
- L'ENGLE, Madeleine. *Trailing Clouds of Glory. Spiritual Values in Children's Literature*, Philadelphia, The Westminster Press, 1985, 143 p.
- LENZ, Millicent. *Nuclear Age Literature for Youth. The Quest for a Life-Affirming Ethic*, Chicago, American Library Association, 1990, 315 p.
- LERICHE, Mathilde. *50 ans de littérature de jeunesse*, Paris, Magnard/L'Ecole, 1979, 156 p.
- LIDSKY, Paul. "Enfants du monde", *Le français aujourd'hui*, no 23, oct. 1973, p. 98-101.

- LIDSKY, Paul et Germaine FINIFTER. "Nouvelles images de la famille?", *Le français aujourd'hui*, no 48, décembre 1979, p. 89-94.
- LIMOUSIN, Odile. "Esquisse d'un modèle de petite fille", *Trousse-Livres* no 25, septembre 1981, p. 2-3.
- LOUIS-DAMAS, V. et Alice DE RYCKE. "Les valeurs de la famille dans la littérature de jeunesse européenne", *Littérature de jeunesse* volume 8, no 99, 1968, p. 3-6.
- LUKENBILL, W. B. "Family systems in contemporary adolescent novels", *Journal of Applied Family and Child Studies* vol. 30, no 2, 1981, p. 219-227.
- LURIE, Alison. *Ne le dites pas aux grands*, Paris, éditions Rivages, 1990, 253 p.
- LYSTAD, Mary. *From Dr Mather to Dr Seuss. 200 Years of American Books for Children*, Cambridge, Schenkman, 1980, 264 p.
- MAC LEOD, Anne S. *A Moral Tale: Children's Fiction and American Culture, 1820-1860*, Hamden, Archon Books, 1975, 196 p.
- MAC LEOD, Anne S. "Child and Conscience", *Children's Literature Association Quarterly*, 1989, Summer, vol. 14, no 2, p. 75-80.
- MACAIGNE, Bernard. "From *Tom Sawyer* to *Penrod*: The Child in American Popular Literature, 1870-1910", *Revue française d'études américaines*, no 17, mai 1983, p. 319-331.
- MANSAU, Andrée. "Enfance et littérature au XVIIIe siècle", *Littératures classiques*, numéro 14, janvier 1991, Paris, éditions Klincksieck, 1991, 250 p.
- MARCOIN, Francis. *A l'école de la littérature*, Paris, éditions Ouvrières, 1992, 208 p.
- MARVALDI, Nicole. "Solitude de l'adolescent à travers la littérature de jeunesse", *Livres jeunes aujourd'hui*, no 7, juillet-août 1987, p. 295-230.
- MATHIEU-COLAS, Marie-Pierre et Michel. *Le dossier Club des Cinq*, Paris, Magnard/L'école, 1983, 223 p.
- MEAD, Margaret. *Le fossé des générations*, Paris, Denoël-Gonthier, (1971) 1978, 185 p.
- MEIGS, Cornelia et al. *A Critical History of Children's Literature*, New York, Mac Millan, (1953) 1969, 708 p.
- METCALF, Eva-Maria. *Children in the Prime of Their Lives: Children and Childhood in the Books of Christine Nostlinger*, Dissertation (PH.D.), University of Minnesota, 1989, 242 p.
- MEYROWITZ, J. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford UP, 1985, 416 p.

- MILNER, Joseph O'Beirne et Lucy Floyd Morcock MILNER. *Webs and wardrobes: Humanist and Religious World Views in Children's Literature* New York, University Press of America, 1987, 159 p.
- MOYNIHAM, William T. et Mary E. SHANER, éd. *Masterworks of Children's Literature* vol. 8, New York, Stonehill, 1986, 333 p.
- NOESSER, Laura. "Le livre pour enfants", Martin, Henri-Jean et Roger Chartier, éd. *Histoire de l'édition française*, tome IV, Paris, Promodis, 1982, p. 457-467.
- NORTON, Donna E., *Through the Eyes of a Child* New York, Macmillan, (1983) 1991, 754 p.
- NORTON, Terry L. *The Changing Image of Childhood: A content Analysis of Caldecott Award Books* Ph. D. Diss., University of South Carolina, 1987, 183 p.
- OTTEN, C. F. et G. D. SCHMIDT, éd. *The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers & Critics*, New York, Greenwood Press, 1989, 432 p.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 493 p.
- PARMEGIANI, Claude-Anne. *Les petits français illustrés 1860-1940*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1989, 304 p.
- PARR, Joy. *Childhood and Family in Canadian History*, Toronto, Mc Clelland and Stewart Limited, 1982, 221 p.
- PASQUET, Jacques. "De l'adolescence à l'âge de raison. Une décennie dans la littérature de jeunesse québécoise contemporaine: 1978-1988", *Lurelu*, vol. 12, no 2, automne 1989, p. 2-7.
- PATTERSON ISKANDER, Sylvia. "Readers, Realism, and Robert Cormier", *Children's Literature*, volume 15, p. 7-18.
- PENNACCHIONI, Irène. *La nostalgie en images. Une sociologie du récit dessiné*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, 197 p.
- PERROT, Jean. *Art baroque, art d'enfance*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991, 348 p.
- PERROT, Jean. *Du jeu, des enfants et des livres*, Paris, Cercle de la Librairie, 1987, 348 P.
- PERROT, Jean. "Vingt cinq ans de manifestes pour grandir le livre de jeunesse", *Ecole, langue et culture. Le français aujourd'hui*, numéro 100, décembre 1992, p. 130-138.
- POSTMAN, Neil. *Il n'y a plus d'enfance*, Paris, éditions Insep, 1983, 261 p.

- POTVIN, Claude. *La littérature de jeunesse au Canada français*, Moncton, éditions CRP, 1972, 110 p.
- PRIMAULT, Max. *Terres de l'enfance. Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 202 p.
- RAY, Sheila. *The Blyton Phenomenon, The controversy surrounding the world's most successful children's writer*, Birmingham, André Deutsch, 1982, 246 p.
- ROBIN, Marie-Jeanne. "Raymond Plante", *Lurelu*, vol. 6, no 1, printemps-été 1983, p. 20-21.
- ROSE, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London, Macmillan, 1984, 181 p.
- ROSENBERG, Fulvia. *La famille dans les livres pour enfants*, Paris, Magnard, 1976, 158 p.
- ROSS, J. W. "CA Interview", METZGER, L. et D. A. STRAUB, éd. *Contemporary Authors New revision series*, volume 18, Gale Research Company, Detroit, 1986.
- RUDMAN, Masha Kabakow. *Children's Literature: An Issue Approach*, New York, Longman, (1976) 1984, 476 p.
- SENICK, Gerard J., éd. "Cynthia Voigt", *Children's Literature Review*, volume 13, 1987, p. 223-241.
- SHAVIT, Zohar. "Ambivalent Texts: The Case of Children's Literature", *Poetics Today*, vol. 1, no 3, spring 1980, p. 75-86.
- SHAVIT, Zohar. "The notion of childhood and the child as implied reader (Test Case: "Little Red Riding Hood")", *Journal of Research and Development in Education*, vol. 13, no 3, 1983, p. 60-67.
- SHORTER, Edward. *The Making of the Modern Family*, New York, Basic Books, 1975, 368 p.
- SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p.
- SPACKS, Patricia Meyer. *The Adolescent Idea: Myths of Youth and the Adult Imagination*, New York, Basic, 1981, 308 p.
- STINE, Jean C. et Daniel G. MAROWSKI, éd. "Cynthia Voigt", *Contemporary Literary Criticism*, vol. 30, 1984, p. 417-420.
- STOHLER, Sara J. "The Mythic World of Childhood", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 12, spring, 1987, p. 28-32.

- STONE, Barbara. *Enid Blyton: a Biography*, London, Hodden and Stoughton, 1974, 252 p.
- SUTHERLAND, Zena et Mary Hill ARBUTHNOT. *Children and Books*, New York, Harper Collins, 1991 (8th edition), 761 p.
- TAUBER, Christian. *Le thème de l'enfance dans la littérature actuelle*, Zurich, Juris, 1971, 108 p.
- TETREAU, Raymond et al. *Le livre dans la vie de l'enfant, Actes du colloque du 2 juin au 4 juin 1977*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1978, 191 p.
- THALER, Danielle. *Était-il une fois? Littérature de jeunesse: Panorama de la critique: (France-Canada)*, Toronto, éditions Paratexte, 1989, 1100 p.
- TRIGON, Jean de. *Histoire de la littérature enfantine de ma mère l'Oye au roi Babar*, Paris, Hachette, 1950, 254 p.
- VEROT, Marguerite. "Le thème de la famille dans la littérature de jeunesse française actuelle", *Littérature de jeunesse*, numéro 201, tome 10, 1968, p. 3-8 et 25-28.
- VEROT, Marguerite. *Tendances actuelles de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Magnard/éd. L'Ecole, 1975, 108 p.
- VOIGT, Cynthia. "Newbery Medal Acceptance", *The Horn Book Magazine*, vol. 59, août 1983, p. 401-409.
- WEST, Mark I. "Interview with Roald Dahl", *Children's Literature in Education*, vol. 21, no 2, 1990, p. 61-66.
- WINN, Marie. *Enfants sans enfance*, Boucherville, éditions de Mortagne, 1985, 234 p.
- YANKOLOVICH, Daniel. *New Rules Searching for Self-Fulfillment in a World Turned Upside Down*, New York, Random House, 1980, 278 p.

## 2.2 Littérature générale

- BAL, Mieke. "L'analyse structurale du récit: Ordre dans le désordre", *Le français dans le monde*, Hachette/Larousse, juillet 1974, no 130, p. 6-14.
- BAL, Mieke. "Narratologie et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique* 29 février 1977, p. 120.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., 1984, 540 p.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Sémiotique du récit*, Belgique, Cabay, 1981, 243 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, 128 p.
- GREIMAS, A. J. "Les actants, les acteurs et les figures", *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, 223 p.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTES. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, vol 1: 423 p., vol. 2: 270 p.
- HAMON, PHILIPPE. "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p., p. 115-180.
- HAMON, PHILIPPE. *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F, 1984, 227 p.
- KEMPF, Roger. *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, 188 p.
- LE HUENEN, Roland et PERRON, Paul. *Balzac Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 283 p.
- LOTMAN, I. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, 415 p.
- PORCHER, Louis. *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, M. Didier, 1976, 259 p.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, (1965) 1970, 254 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. "Sur quelques notions périmées- le personnage", *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 29-53, 183 p.

TOMACHEVSKI, B. *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, 306 p.