

« Effet-personnage » et dispositifs faussement autobiographiques dans la littérature québécoise pour les jeunes

Karine Beaudoin, Huron University [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 2 : « Je/ux d'enfants : autobiographie et
littérature jeunesse », dir. Arnaud Genon et Régine
Battiston, novembre 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Karine Beaudoin, « “Effet-personnage” et dispositifs
faussement autoibiographiques dans la littérature
québécoise pour les jeunes », *RELIEF – Revue électronique de
littérature française*, vol. 19, n° 2, 2025, p. 10-24.
doi.org/10.5177/relief24971

« Effet-personnage » et dispositifs faussement autobiographiques dans la littérature québécoise contemporaine pour les jeunes

KARINE BEAUDOIN, Huron University

Résumé

Dans la littérature jeunesse contemporaine, un personnage-enfant endosse fréquemment le rôle de narrateur. Cette perspective narrative, empruntant un grand nombre de dispositifs auxquels ont typiquement recours les textes autobiographiques ou autofictifs (« je » narrateur, journaux intimes, correspondance), suscite un consensus autour de la valeur de la proximité : plus un protagoniste ressemble à son lecteur, plus l'identification est forte et plus le plaisir de lecture s'accroît. Cet article met à l'épreuve cette hypothèse en appliquant le concept de « l'effet-personnage » de Vincent Jouve (2014) à trois œuvres jeunesse québécoises : *La Corde à linge* d'Orbie (2019), *Henri et Cie, t. 1 : Opération Béatrice* de Patrick Isabelle (2016) et *Cœur de slush* de Sarah-Maude Beauchesne (2016).

La littérature jeunesse contemporaine propose un très grand nombre de récits mettant en scène un personnage-enfant focalisé et focalisateur racontant lui-même son histoire. Les événements mis en récit de même que l'univers fictif dans lequel ils surviennent se trouvent ainsi perçus par les sens, les émotions et les pensées d'un seul sujet, admettant bien sûr qu'on se prête au jeu de l'illusion référentielle. Empruntant aux codes de l'autobiographie et de l'autofiction, ces textes favorisent notamment une narration à la première personne, un ton intime et familier suggérant la confidence et une temporalité subjective, soumise aux émotions du moment et à l'introspection. Bien que prédominants dans les romans réalistes, ces dispositifs traversent tous les genres littéraires et catégories d'âge, de l'album illustré pour tout petits à la fameuse *chick lit* pour adolescentes¹.

Si ce type d'écriture est largement répandu, c'est qu'il est considéré comme un moyen efficace de séduire son lecteur². Dans les milieux de l'éducation et de l'édition jeunesse, véritables sentinelles de la production, une idée fait consensus : plus un personnage ressemble à son jeune lecteur, plus celui-ci s'identifie à lui, plus il prend plaisir à la lecture. Au Québec, cette conviction apparaît à la fin des années 1960 alors que l'éveil nationaliste s'accompagne d'une totale restructuration du système de l'éducation dont le rapport Parent constitue le socle³. La démocratisation de l'éducation s'accompagne d'un renouvellement pédagogique

-
1. Nous utilisons l'anglicisme par préférence, mais l'Office québécois de la langue française suggère les termes « littérature aigre-douce » (Québec) ou « romance urbaine » (France). Grand dictionnaire terminologique, « littérature aigre-douce », vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca.
 2. Pour conserver une certaine fluidité, nous avons choisi de ne pas recourir au langage inclusif dans cet article.
 3. Alphonse-Marie Parent, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, 5 t., Gouvernement du Québec, 1963-1966.

prenant appui sur une vision « rousseauiste⁴ » de l'enfant. L'adulte, quant à lui, est dévêtu de son statut d'autorité pour se voir reléguer à celui de passeur et de guide.

Les mêmes acteurs impliqués dans cette réforme sonnent également l'alarme sur l'état de la lecture chez les jeunes : ils ne lisent plus, aucun livre ne pouvant désormais entrer en compétition avec la télévision ou les *comics* américains. Pour sortir l'édition jeunesse de son état jugé moribond et redorer le blason du livre auprès des jeunes lecteurs, du livre fait « chez nous », de nouveaux impératifs de clarté et de proximité s'imposent. Ce raisonnement se base sur l'impression que si les œuvres pour enfants produites au Québec déplaisent aux jeunes lecteurs, c'est notamment en raison de leur densité sémantique, c'est-à-dire « des phrases trop complexes avec des incises nombreuses et longues, l'emploi de temps verbaux peu usités dans la langue courante, donc incompris des jeunes, des tournures stylistiques recherchées, pseudopoétiques ou pseudolittéraires [et] un pourcentage excessif de mots nouveaux inconnus des jeunes lecteurs⁵ ». Encore faut-il spécifier ici que c'est le lecteur débutant qui préoccupe l'essentiel du débat, la prémissse voulant que s'il préfère la bande dessinée, qui connaît alors d'un succès sans précédent, ce soit parce qu'il peut aisément décrypter le texte. Outre la forme, ces mêmes acteurs remettent également en question leur contenu et accusent leurs décalages sur les attentes des jeunes lecteurs. Celui-ci, plus que jamais confiné aux rôles « d'apprenti-lecteur » et « d'apprenti-vivant », se verra dès lors offrir des œuvres de fiction créées pour satisfaire des impératifs de « proximité » et d'« accessibilité »⁶.

C'est l'avènement du récit miroir. Ce type de récits privilégie une narration au « je » dans une écriture qui imite le ton « spontané » et « intime » de la langue parlée, soit celle que l'adulte conçoit comme « la langue du lecteur » ; ce jeune narrateur est un enfant « moyen » (aux yeux de l'adulte) et dont le portrait est construit de manière telle que le destinataire « moyen » s'y reconnaîtra sans peine (toujours selon l'évaluation de l'adulte) ; enfin, les événements, racontés de façon linéaire, se déroulent dans un cadre réaliste et contemporain⁷.

Malgré la popularité du modèle auprès des pédagogues et éditeurs, cette stratégie narrative fait l'objet de nombreuses critiques par les spécialistes de la littérature. En effet, plusieurs interrogent les conséquences d'une lecture trop centrée sur la projection des désirs, peurs et aspirations d'un lecteur modèle. En 1990, Rudine Sims Bishop, reconnue pour ses recherches sur la littérature jeunesse multiculturelle, propulse le débat sur la représentativité des personnes de couleur dans les livres américains pour enfants avec son étude titrée « Mirrors, Windows and Sliding Glass Doors⁸ ». Bishop déplore que les jeunes de la culture dominante se reconnaissent systématiquement dans les fictions que l'adulte leur propose (miroir) et soutient que tout enfant, minoritaire ou non, bénéficie d'une variété de perspectives et

4. *Ibid.*, t. 2, p. 527.

5. François Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse. Québec et francophonie du Canada*, Ottawa, Les Éditions David, 2000, p. 277.

6. Johanne Prud'homme, « Herméneutique et littérature pour la jeunesse », dans Lucie Guillemette et Claire Le Brun (dir.), *La Littérature pour la jeunesse et les études culturelles. Théories et pratiques*, Montréal, Éditions Nota bene, 2013, p. 86.

7. Lepage, *Histoire de la littérature*, op. cit., p. 301.

8. Rudine Sims Bishop, « Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors », *Perspectives*, vol. 6, n° 3, 1990, p. ix-xi.

d'univers proposés (fenêtre ou porte sur un autre monde). Quelques années plus tard, John Stephens, dans *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992), dénonce les effets néfastes d'une lecture trop centrée sur l'identification, celle pouvant non seulement être paralysante pour le lecteur, mais aussi le rendre vulnérable à des manipulations intellectuelles⁹. Une vingtaine d'années plus tard, Maria Nikolajeva, spécialiste de l'éducation à l'Université de Cambridge, démontre en quoi l'édification du principe d'identification en valeur absolue est non seulement infondée, mais nuit au développement d'un lecteur sophistiqué¹⁰. En se basant sur une sélection restreinte d'œuvres classiques, elle met en évidence certains cas d'écart entre l'intention empathique du texte et les effets raisonnablement anticipables chez son lecteur. Bref, ces trois chercheurs dévaluent une écriture érigée sciemment sur sa portée identificatrice, pointant respectivement les risques d'homogénéisation, d'enculturation et d'asservissement intellectuel.

Proposant un recentrement autour du personnage-narrateur, celui-ci correspondant au point de convergence entre le récit miroir et une expérience de lecture subjective, notre étude vise à éprouver le postulat voulant que le type d'écriture faussement autobiographique prévalant dans la littérature jeunesse contemporaine parvienne effectivement à créer une lecture immersive. Il s'agit donc moins de débattre de la valeur d'un texte érigé sur un désir d'osmose avec son lecteur, mais bien d'offrir une explication raisonnée des effets que peut « concrètement » engendrer le personnage-enfant sur son jeune lecteur. Pour ce faire, nous prendrons en exemple trois œuvres québécoises pour la jeunesse – *La Corde à linge* d'Orbie, nom de plume de Marie-Eve Tessier-Collin, *Opération Béatrice* de Patrick Isabelle et *Cœur de slush* de Sarah-Maude Beauchesne – sur lesquelles nous testerons la méthodologie phénoménologique de Vincent Jouve, théoricien français de la littérature et de la lecture.

Présentation du corpus

Mais avant d'aller plus loin, il convient de revenir sur les critères qui ont présidé au choix de ce corpus. Ces œuvres, sélectionnées pour leur pertinence par rapport à notre problématique, présentent toutes un récit narré par un personnage-enfant qui est aussi le protagoniste de l'histoire. Chaque texte vise une catégorie d'âge différente (notice de l'éditeur, classement dans différentes bases de données – librairies et ressources pédagogiques – et âge du protagoniste) et relève d'un genre littéraire distinct, notre intention étant de tendre vers une relative représentativité. Dans *La Corde à linge*, un album illustré à l'intention des tout jeunes enfants à qui on fait la lecture ou qui commencent à en apprendre les rudiments, un gamin se retrouve suspendu dans le vide en plein milieu de La Corde à linge¹¹. *Opération Béatrice*, le premier tome de la série d'*Henri & Cie* qui compte à ce jour cinq courts romans pour préado-

9. John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Boston, Addison-Wesley Longman, 2010 [1992], p. 4.

10. Maria Nikolajeva, « The Identification Fallacy: Perspective and Subjectivity in Children's Literature », dans Mike Cadden (dir.), *Telling Children's Stories: Narrative Theory and Children's Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p. 188.

11. Orbis, *La Corde à linge*, Montréal, Les 400 coups, 2019. Désormais CL. L'album n'est pas paginé.

lescents, met en scène un jeune garçon qui voit sa vie d'écolier « normal » pimentée par sa première histoire sentimentale et une pluie de lettres d'amour anonymes¹². Également sériel, *Cœur de slush* raconte l'histoire assez convenue de l'expérience d'une première relation sexuelle dans la perspective d'une jeune adulte¹³. Enfin, comme il s'agit de s'offrir une vision du banal et non pas du marginal, le choix de ces trois œuvres tient également compte d'un critère de popularité. Tandis que Patrick Isabelle et Orbie jouissent au Québec d'une renommée solidement établie, et ce tant auprès de la critique que de leurs lecteurs, les rééditions de *Cœur de slush* (2022, 2023 toujours chez Hurtubise) et son adaptation cinématographique par Marieloup Wolfe¹⁴ constituent des preuves valides d'un succès qui ne se dément pas. Cette justification complétée, voyons à présent ce que les outils de Jouve permettent de relever sur les effets de lecture que sont susceptibles de produire ces trois protagonistes.

Le concept d'effet-personnage

Que fait le lecteur des personnages des textes de fiction qu'il lit ? Voici notre question de départ, qui est aussi celle de Vincent Jouve¹⁵. Fusionnant les approches structuraliste et fonctionnaliste du siècle dernier à celle plus récente des théories de la lecture, l'auteur propose une perspective phénoménologique permettant de décortiquer le fonctionnement pragmatique (surface) et psychanalytique (profond) des mécanismes narratifs mis à contribution, le premier influençant la « perception » des personnages, et le second, la « réception ». Notre démonstration adopte la division de Jouve : fonctionnement pragmatique et fonctionnement psychanalytique. L'attrait de cette approche s'ancre dans la fusion de perspectives en apparence opposées, mais aussi, et peut-être surtout, dans la promesse d'arriver, par l'analyse du « lecteur virtuel », soit « le destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte », à rejoindre le « lecteur réel »¹⁶.

Fonctionnement pragmatique

La première étape consiste à s'intéresser aux mécanismes génériques, narratifs et discursifs qui rendent le personnage tangible et vivant dans l'esprit du lecteur, ce que Jouve identifie comme l'étape de la « perception » ou de la « saisie du personnage »¹⁷. Avant de ce faire, nous devons cependant assouplir le cadre théorique de Jouve et l'adapter à l'analyse de l'album d'Orbie. Si Jouve s'intéresse uniquement au texte, c'est que le personnage romanesque

12. Patrick Isabelle, *Henri et Cie*, t. 1 : *Opération Béatrice*, Québec, Foulire, 2016. Désormais OP. Les autres tomes de la série sont t. 2 : *Mission Bébitte* ; t. 3 : *Coucou café contre-attaque*, t. 4 : *L'Affaire O'Neil* ; t. 5 : *Spécial F.-X.*

13. Sarah-Maude Beauchesne, *Cœur de slush*, Montréal, Hurtubise 2022 [2014]. Désormais CS. Les deux autres tomes sont *Lèche vitrine* (2016) et *Maxime* (2017).

14. *Cœur de Slush*, réalisé par Marieloup Wolfe, Les Films Opale, 2023.

15. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998, p. 79.

16. *Ibid.*, p. 21.

17. *Ibid.*, p. 27.

constitue son sujet d'étude. Or, comment penser la saisie du personnage lorsqu'il s'agit d'une histoire illustrée ?

Réfléchissant à l'image-personnage, Jouve distingue image optique/visuelle et image littéraire/mentale, postulant que la seconde, étant moins déterminée, requiert de la part du lecteur une plus grande « recréation imaginaire » : « l'image optique demeure extérieure au sujet (le récepteur n'a aucune part dans sa production) », tandis que « l'image littéraire, fantasme propre élaboré à partir d'éléments du fantasme d'autrui, est une production mixte »¹⁸. C'est là une distinction avec laquelle on peut ne pas être d'accord. Le personnage est, pour Jouve, une figure surinvestie érigée à coup de signes et d'indices sélectionnés et organisés avec soin que le lecteur, en tant que « conscience percevante », traque, repère et interprète ; plus qu'un simple « témoin », ce dernier remplit une fonction d'« adjvant » essentielle à « l'essentialisation de l'être fictif »¹⁹. À notre sens, les dessins d'Orbie sont des signes qui, à l'instar des mots, requièrent interprétation. Il ne revient pas moins au lecteur la tâche d'« animier » ce petit bonhomme couché sur papier, de lui insuffler une troisième dimension, que d'essentialiser la créature linguistique que le texte lui propose. Sans plus de préambule, nous entrons à présent dans l'analyse de la perception de ces trois narrateurs que nous limiterons aux situations initiales.

Les narrateurs en question sont Billie (*Cœur de slush*), Henri (*Opération Béatrice*) et Réal (*La Corde à linge*). Tous ressortent à la lecture comme des personnages individualisés, tout à fait possibles dans la réalité du lecteur, mais reposant sur l'archétype du jeune sans histoire. Leur nature fictionnelle se trouve camouflée par la narration autodiégétique et les lois du récit réaliste, et ce malgré le fait que le narrateur d'*Opération Béatrice* s'adresse directement à son lecteur à quelques reprises²⁰. La distance qui les sépare du monde du lecteur est minimale, une observation qui n'est pas surprenante compte tenu des postulats sur lesquels repose le récit miroir. Il s'agit à présent d'illustrer ces premiers constats portant sur le « degré de réalité » et la proximité avec le lectorat visé.

La narratrice de *Cœur de slush* débute son histoire par des confidences qui rappellent la forme du journal intime. L'été tire à sa fin, et la jeune fille déplore la monotonie de sa vie.

Je croise les doigts et je répète dans ma tête : « S'il vous plaît, madame la Vie (parce que la vie, c'est sûrement une madame), faites que la terre tourne dans l'autre sens, faites qu'il m'arrive n'importe quoi. » Mais le mois d'août est vieux, presque à la fin de sa vie, et il ne s'est rien passé. Madame la Vie, la chipie, ne s'est pas essoufflée pour moi. L'été est fatigué et je suis une fille-crabe qui désinfecte des genoux écorchés de petits gars énervés, qui grille sur une chaise de sauveteur pour pouvoir se payer des jeans et de la Bud Light avec de la lime dedans. (CS, p. 9-10)

Le ton familier, ainsi que l'alternance entre le récit et le discours, ajoutent une authenticité à la voix de l'adolescente de dix-sept ans dont le prénom, Billie, est partagé dès les premiers moments de la lecture par le biais d'un dialogue retranscrit sous la forme directe entre elle-

18. *Ibid.*, p. 40-55.

19. *Ibid.*, p. 39 ; p. 56.

20. « Je m'appelle Henri. Ne te laisse pas berner par mon prénom, je viens pas d'ici » (OB, p. 5).

même et sa sœur ainée, Annette (p. 11). L'extrait contraste le sentiment d'ennui profond que ressent la narratrice au désir impatient de vivre de nouvelles expériences que l'été ne lui a pas livrées. C'est une rébellion douce qui n'ose ni les *vrais* gros mots, ni la consommation de substances *vraiment* illicites, ni le rejet des idéologies normatives. La narration au présent donne l'impression d'assister en direct aux pensées et aux sentiments de la jeune fille, sans distance ni médiation, ce qui ajoute vivacité, intensité et urgence.

Pour sa part, le narrateur de *La Corde à linge* ne prend aucun détour avant de décliner son identité et débute son récit en se présentant d'une manière convenue pour un jeune gamin : « Je m'appelle Réal. J'ai 5 ans. J'habite ici, c'est en haut du dépanneur. Je trouve ça pratique, parce que quand j'ai de l'argent de poche, c'est pas loin pour aller acheter des bonbons ». Cette concision, parfaitement adaptée au format de l'album illustré et à l'attention des jeunes lecteurs, permet de présenter Réal de manière efficace. L'usage de la narration au présent, la focalisation interne et un style simple et direct contribuent à faire de Réal un personnage attachant, dont le prénom suggère d'ailleurs une certaine authenticité. Le cadre spatial, rapidement évoqué, pose les bases d'une intrigue qui promet d'évoluer autour de ce lieu emblématique d'autonomie et de tentations, du moins pour une grande majorité de petits Québécois. Deux illustrations réalisées à la main dans un style à la fois cartoonesque et doux animent une mise en page simple et aérée : elles représentent un jeune garçon (plan moyen) et son environnement immédiat (un dépanneur).

Enfin, si le héros d'*Opération Béatrice* se lance à la manière de Réal, « Je m'appelle Henri », la suite immédiate de son récit biographique se pare momentanément d'une tonalité fantaisiste – sa mère, une jeune chanteuse-espionne, l'aurait abandonné, bébé, au soin d'un homme mystérieux (*OB*, p. 5-8). Cette histoire s'avère un fantasme rédigé en devoir, un aveu qui succède à cet incipit extravagant. En réalité, Henri a été adopté, mais ignore les circonstances de sa naissance. Aussi, à défaut de pouvoir fournir une histoire véridique à son enseignante, il opte pour une réalité augmentée, une stratégie ayant fait ses preuves comme le laisse supposer cette confidence :

Élodie me dit tout le temps que je fais exprès d'aimer les choses bizarres parce que je ne veux pas accepter le fait que ma vie est ordinaire. Elle a un peu raison, mais je ne lui avouerai jamais ça ! Elle serait trop contente. Mais c'est vrai que ma vie est plate. Pourtant, j'ai tout pour être le plus étrange de mon école ! Mais il y a toujours quelqu'un ou quelque chose pour me faire de l'ombre. (p. 11)

Tout comme Billie, lui aussi rêve d'aventures qui le sortiraient d'une normalité ennuyante et l'imagination qu'il déploie dans les premiers instants de la lecture suggère une personnalité vive et lumineuse, des traits qui tranchent avec l'ardeur contenue de l'adolescente. Ses fantasmes servent à combler un manque, à donner du sens à une histoire personnelle qu'il ne connaît pas, une façon de se créer une identité, *même si elle est fictive*.

Bref, si pour chacune de ces œuvres, l'écart entre l'âge du destinataire visé et l'âge du protagoniste est minimal, il en va de même du cadre de référence culturel. Clairement, il s'agit de jeunes Québécois, qui s'expriment en français dans un registre contemporain à celui

du lecteur visé. La sensation de proximité est également accrue par la grande lisibilité de ces personnages, un aspect sur lequel il mérite de s'attarder.

En effet, ces trois jeunes narrateurs, malgré leur différence d'âge, rappellent à un degré différent la figure de l'antihéros, celle du jeune « normal » à qui rien d'excitant n'arrive. Cet aspect trouble Henri au point de débuter son récit sur une affabulation extravagante. En outre, la série *Henri & Cie* se place, par ses thématiques et son traitement de la voix narrative, dans la lignée de *Le dernier des raisins* de Raymond Plante²¹, le premier tome d'une tétralogie publiée entre 1986 et 1989 étant aujourd'hui reconnue par la critique comme « un puissant moteur de changement²² » dans l'histoire de l'édition jeunesse québécoise. Il n'est pas nécessaire pour le lecteur d'avoir lu cette œuvre en particulier pour puiser au modèle existant. Une figure, par définition, traverse les genres et médiums. Le personnage du gamin de douze ans « moyen » se trouve être l'équivalent masculin de l'expression anglaise *the girl next door*, la fille sans traits physiques ou intellectuels qui la distinguerait des autres.

Cette fille, c'est Billie. Sœur cadette de l'élève populaire de l'école, un complexe d'infériorité la tenaille, et ce malgré l'affection qui l'unit à la très belle et très parfaite Annette – un aspect du texte sur lequel a d'ailleurs misé la réalisatrice du film dans son adaptation. L'incipit du roman, centré sur une soirée à venir, met en lumière les enjeux liés à l'apparence, la popularité et la séduction. Bien que Billie s'inscrive dans une tradition littéraire bien établie, son humour caustique et sa vivacité la dotent d'une profondeur psychologique, des traits qui la placent dans le sillage du personnage de Roxanne, l'héroïne de *L'Été enchanté* (1958) de Paule Daveluy²³. Porté par des séries telles que *Le Journal d'Aurélie Laflamme*²⁴ et *La Vie compliquée de Léa Olivier*²⁵, ce modèle connaît un nouveau souffle depuis le début du xxie siècle. À noter que, tout comme *Cœur de slush*, ces productions ont également fait l'objet d'adaptations cinématographiques²⁶. En résumé, le personnage de Billie n'existe pas en vase clos et correspond à une figure bien ancrée dans l'horizon d'attente des jeunes adeptes de la *chick lit*.

Le personnage de Réal, dans *La Corde à linge*, joue pour sa part sur deux archétypes distincts, celui de l'enfant sage et celui de l'enfant espiègle. Dès les premières planches, il se présente comme l'archétype de l'enfant obéissant, aidant sa mère avec sourire et bonhomie. Cette image, valorisée par les adultes, contraste avec son enthousiasme pour les bonbons et la vivacité enfantine dont il fait preuve dans ses déplacements, qui séduisent les plus jeunes

21. Raymond Plante, *L'Intégrale des Raisins*, Montréal, Boréal, 2010 [1986-1989]. Il s'agit d'une réédition complète pour célébrer les 25 ans de l'œuvre.

22. Claire Le Brun, « Esthétique des romans pour adolescents de Raymond Plante », *Globe*, vol. 8, n° 2, 2005, p. 179.

23. Paule Daveluy, *L'Été enchanté*, Montréal, Les Éditions de l'Atelier, 1958.

24. India Desjardins, *Le Journal d'Aurélie Laflamme*, Montréal, Les intouchables, 2006-2018. Cette version originale a ensuite été rééditée par Les Éditions de l'Homme, et réadaptée sous le format de la bande dessinée par la maison d'édition française Michel Lafon.

25. Catherine Gérard-Audet, *La Vie compliquée de Léa Olivier*, Montréal, Les malins, 2012-2023.

26. *Le Journal d'Aurélie Laflamme*, réal. Christian Laurence, Film Vision 4, 2010 ; *Aurélie Laflamme. Les pieds sur terre*, réal. Nicolas Monette, Film Vision 4, 2015 ; *La Vie compliquée de Léa Olivier*, réal. Martin Cadotte, Slalom et Encore Télévision, Club Illico, 2020-2024.

lecteurs. Cette dualité, caractéristique des personnages d'Orbie²⁷, témoigne d'une volonté de toucher un public aussi large que varié, en proposant un personnage qui résonne à la fois chez l'enfant et chez l'adulte.

Bien que nos trois héros soient l'objet d'une forte densité référentielle, ils restent intégrés dans une orchestration narrative simple : il s'agit de découvrir comment ils se sortiront de leur impasse, comment ils solutionneront leur problème respectif. Enfin, l'archétype de l'enfant moyen sans histoire vient compenser leur incomplétude, de même que l'apport d'un certain nombre de détails mimétiques biographiques et sensoriels.

Sur ce dernier point, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse. Dans sa démonstration sur l'image-personnage, Jouve stipule que la palme du personnage littéraire le moins déterminé revient au « je »²⁸. Ce qui est sans doute valide pour un texte autobiographique pour adulte ne l'est pas pour le récit miroir destiné à un jeune public. Le narrateur-enfant de ces récits trouvera une façon, habituellement dès les premiers moments de la lecture, d'offrir son autoportrait, et ce même s'il doit user pour ce faire de stratégies qu'un lecteur plus « sophistiqué » pourrait juger maladroites ou honteuses. Par exemple, le jeune narrateur Henri glisse en début de récit une description de son apparence physique qu'il naturalise en justifiant son sentiment d'avoir été d'adopté : « Mes cheveux affreusement raides et noirs, mon teint foncé, mes yeux verts un peu bridés. Rien à voir avec les cheveux blonds et bouclés de ma mère ou le teint livide de mon père et les quelques cheveux roux qui lui restent » (*OB*, p. 10). Dès les premiers instants de la lecture, Billie partage elle aussi des détails qui permettent au lecteur de se l'imaginer en nous faisant notamment le coup du miroir à deux reprises (*CO*, p. 9 ; p. 12). En somme, si la perspective de Jouve sur le faible degré de détermination du narrateur auto-diégétique convient à un texte pour adultes, rien n'est moins certain pour le récit miroir destiné à un lectorat enfant – un récit qui, rappelons-le, a été conçu sur des impératifs d'accessibilité et de proximité.

Fonctionnement psychanalytique

Après cette première analyse axée sur la perception, l'étude se tourne vers la réception, soit les effets psychologiques qui touchent le lecteur à un niveau plus profond. S'appuyant sur la typologie des niveaux de lecture de Michel Picard²⁹, Jouve identifie trois modes de réception associés chacun à une « instance lectrice » : « l'effet-personnel » (le lectant), « l'effet-personne » (le lu) et « l'effet-prétexte » (le lisant)³⁰. Dans toute œuvre de fiction, ces trois modes impliquent une forme d'activité distincte tout en étant interconnectés.

Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps

27. Orbie, *La Fin des poux*, Montréal, Les 400 coups, 2022 ; *Le Tiroir des bas tous seuls*, Montréal, Les 400 coups, 2023.

28. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 52.

29. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

30. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 82.

de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur des scènes³¹.

Si ces trois « instances lectrices » coexistent potentiellement lors de la lecture, leur hiérarchie influence l'activité du lecteur face aux personnages. Par exemple, le nouveau roman encourage une lecture suspicieuse dans laquelle le lecteur peut difficilement oublier que le personnage est une créature de l'auteur ; le lectant domine largement. C'est là une posture à l'antipode de celle à l'œuvre dans les romans d'aventures. Partant de cette classification, quelle instance se dégage de l'analyse des incipit de nos récits et que nous permet-elle de comprendre de ce que le lecteur fait des trois protagonistes de notre corpus ?

Bilan de la réception

Le *lisant* est la posture de lecture encouragée dans ces incipit. C'est celle que l'on retrouve dans les romans populaires, des récits dans lesquels l'illusion romanesque est maintenue par un ensemble de mécanismes que la littérature jeunesse récupère également. Pour Jouve, l'état dans lequel se trouve le lecteur de ce type de fiction s'apparente à celle du rêveur, un état qui viendrait naturellement aux enfants et qui se résume à s'immerger dans l'univers fictif avec la crédulité du récepteur confiant³². Recevoir le personnage comme une *personne*, et non comme une créature textuelle, c'est se l'imaginer comme être vivant, d'où l'investissement personnel qui découle de ce type de lecture.

D'entrée de jeu, Billie, Henri et Réal s'imposent comme les seuls véritables personnages susceptibles d'un investissement, les autres personnages se dévoilant à un degré moindre qu'eux, et essentiellement à travers le filtre de ces derniers. Ce sont donc eux qui dictent la position de lecture du destinataire. Ces trois derniers étant présentés au lecteur par le biais d'un récit psychologique, la *personne* se trouve à être l'effet-personnage surévalué. En effet, ce sont des personnages *individualisés* (ils passent aisément pour des êtres « réels » – prénom, lexique modal, logique narrative), dont l'occurrence est *livrée* (on connaît leurs pensées) et *proximisée* (leur intériorité est « révélée telle quelle »).

Pour reformuler, une lecture immersive, où le lecteur est perçu comme réel, est liée à un engagement émotif produit par divers moyens de séduction. En introduction, nous avons signalé l'importance de l'identification dans la sphère critique de la littérature pour la jeunesse. La grille de Jouve offre trois définitions de ce principe, toutes reposant sur la narration. La première, l'identification narratoriale, est liée à une question de localisation : je m'identifie d'abord à celui « qui est à la même place que moi », « qui voit de la même place que moi » : « en imposant son point de vue sur l'histoire, le narrateur [m]’oblige du même coup à entrer dans son jeu »³³. Il s'agit donc d'une homologie situationnelle. Ici, s'identifier revient à mar-

31. *Ibid.*

32. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 88-89.

33. *Ibid.*, p. 124-125.

cher dans les pas d'un autre – ou se mettre dans les souliers d'un autre, la métaphore tout indiquée de l'empathie.

Pour réfléchir aux conséquences de cette analogie, l'on peut s'imaginer une randonnée en raquette. Un promeneur solitaire s'élance dans un champ recouvert d'une fraîche couche de neige. À l'orée du bois, il perçoit une piste, celle d'un autre raquetteur. L'attrait de ce tracé frais ne se fait pas attendre : mettant son pas dans celui de l'autre, le raquetteur s'enfonce entre les épinettes décharnées sur la piste d'un guide fantôme. Cet autre randonneur inconnu, se l'imagine-t-il alors qu'il contourne les mêmes criques, enjambe les mêmes souches, les mêmes rochers ? Choisit-il à son tour de s'arrêter derrière la cabane vermoulue ? Et si sur le rebord d'une fenêtre au carré cassé, il s'assoit pour souffler un peu, pour écouter la chouette ululer, est-ce que ce marcheur s'amuse à recréer la promenade de son précurseur ? S'il voit la trace d'un contenant qu'on aurait déposé sur ce rebord, se prend-il à s'imaginer un thermos de chocolat chaud, une fiasque de rhume, un café fort ? Si chaque enjambée lui raconte cet autre marcheur, rien ne garantit en revanche qu'il se prendra à la rêverie. L'identification selon Jouve consiste-t-elle à se lancer sur la piste d'un randonneur fantôme ? Lire, dans cette perspective, revient à emprunter un parcours balisé, ou encore à mettre sa parole dans la parole d'un autre. Le processus nécessite donc un déplacement de l'esprit ; l'attention se détourne un moment du soi pour vivre par procuration l'espace d'un énoncé, d'une image. Et s'il reste toujours possible de s'aventurer hors du tracé, l'on ne peut espérer se rendre à la fin sans suivre de près le sentier balisé.

Deux autres types d'identification s'ensuivent, chacune opérant à différent niveau hiérarchique : l'identification ponctuelle liée au focalisateur, et l'identification secondaire reposant sur « l'homologie des situations informationnelles³⁴ ». Dans aucune de ces instances, l'identification ne requiert une quelconque homologie ontologique avec le lecteur : que le narrateur s'exprime comme lui, qu'il ait le même âge que lui, qu'il soit de la même origine culturelle ou qu'il appartienne à la même classe sociale ou identité ethnique que lui n'est pertinent ni requis pour qu'il se mette à vivre avec lui, à subir ses affres, à partager ses doutes. Ainsi conçue, l'identification narrative s'apparente à un acte d'empathie inconscient qui consiste à se laisse guider. L'identification liée au focalisateur dépend pour sa part du point de vue et l'identification secondaire, d'un degré de connaissance partagé : je m'identifie plus facilement au personnage qui en sait autant que moi. Ici tombe le mythe voulant que l'identification repose sur du même et du pareil. Dès lors, la diversité, comme l'a souhaité Bishop, ne saurait être un argument contre à l'identification. En effet, la ressemblance ou la différence entre le lecteur et le personnage est sans importance dans l'identification narrative, celle-ci relevant d'une question de contexte.

Les récits où Billie, Réal et Henri apparaissent misent sur l'alignement des identifications, le narrateur étant aussi le personnage focalisateur dominant et celui qui partage le même degré d'information que le lecteur. Certes, les illustrations d'Orbie ajoutent une focalisation externe qui, sans être totalement absente, ne prévaut pas dans les deux autres récits.

34. *Ibid.*, p. 132.

Cette perspective alternative offre toutefois une identification non représentée, qui a subséquemment comme principale fonction d'orienter les autres identifications possibles. Pour le dire autrement, tout est mis en œuvre, dans ces trois textes, pour que le lecteur s'identifie avec le protagoniste. Au fil de la lecture, d'autres options possibles pour les lecteurs de *Cœur de slush* et d'*Opération Béatrice*, mais Billie et Henri restent le support premier de l'identification. Jouve souligne que le roman à thèse illustre parfaitement cette coïncidence des trois niveaux du code narratif, la redondance étant au service de la transmission du message. Écrire pour la jeunesse, c'est nécessairement viser un objectif didactique. Cette dimension pédagogique, même lorsque plus ou moins consciente, conditionne la manière dont les auteurs imaginent récit et personnage.

Le jeu se complexifie quand on allie les codes affectif et culturel au code narratif, les trois codes qui forment le « système de sympathie » théorisé par Jouve. Pour susciter l'attrait du lecteur, le personnage doit ouvertement partager sa vulnérabilité émotionnelle et ses désirs inatteignables ou inassouvis ; c'est le code affectif. Le psychorécit, auquel se rattachent *Cœur de slush* et *Opération Béatrice*, favorise cette intimité lecteur-personnage. Le désir étant « un vecteur de sympathie privilégié³⁵ », le thème de l'amour que l'on trouve au cœur de ces deux récits contribue en grande partie à créer un effet d'intimité, de familiarité. Pour ce qui est de Réal, il s'agit plutôt d'un jeu reposant sur le dénouement d'une situation périlleuse : comment le gamin va-t-il se sortir de ce mauvais pas ? Pour tous les trois, cette vie psychique est rendue accessible par le recours auxdits dispositifs *autobiographiques*. S'ils suscitent la compassion du lecteur, c'est sans pour autant entraîner un sentiment d'identification. La sympathie est le propre d'une lecture subjective, mais n'est pas à confondre avec la projection.

Quant au code culturel, il se trouve soumis aux deux autres codes et c'est sur sa base que le lecteur est amené à valoriser ou dévaloriser le personnage. La « proximité culturelle » et « l'absence d'une appartenance générique définie » activent l'axiologie du lecteur³⁶. Aucune des situations initiales étudiées ne dévalue leur protagoniste. Les intentions de nos narrateurs sont bonnes, et si, en cours de lecture, leurs actions se trouvent à être condamnables ou questionnables, il est à parier que le code affectif les maintiendra dans la sympathie du lecteur.

Les extraits étudiés favorisent non seulement un seul type de posture de lecteur, le *lisant*, mais, alignant tous les codes du système de sympathie, déterminent de manière directive son investissement affectif. Suivant les raisonnements de Jouve, ce type de séduction maintiendrait le lecteur dans un rôle de récepteur passif, une position qui n'est pas sans donner raison aux aversions de Nikolajeva et de Stephens au regard des fictions pour enfants trop centrées sur une lecture subjective. Séduire, dans ces circonstances, ne serait plus seulement fragiliser, comme l'écrivit Jean Baudrillard³⁷, mais bien aliéner. Or, s'il est vrai qu'aucun de ses personnages n'a le potentiel de favoriser une lecture transformative, ils satisfont amplement

35. *Ibid.*, p. 138.

36. *Ibid.*, p. 147.

37. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 115.

l'horizon d'attentes annoncé par leur paratexte. Tout comme l'autobiographie, la réception du personnage relève d'un contrat entre le lecteur et le texte. Si ces personnages sont reçus comme « vrais », s'ils occupent tout l'espace diégétique et narratif, s'ils favorisent un investissement affectif, c'est que le lecteur adhère au pacte du récit miroir. L'histoire de Réal n'a certainement pas d'autre visée admise que de procurer un moment de plaisir, ce qui n'est pas aussi clair pour nos deux autres protagonistes, l'âge du destinataire, l'adolescence terrible, et les thématiques abordées, l'amour, appelant un didactisme moral.

Nous sommes par ailleurs conscients que notre choix de favoriser les situations initiales a affecté cette enquête. Une forte densité référentielle caractérise ce lieu de première rencontre entre le lecteur et le personnage. À l'instar du modèle des fables de Jean de La Fontaine, les leçons morales ne tendent encore aujourd'hui à émerger qu'à la fin du récit. Voyons rapidement le sort que connaissent nos narrateurs. L'histoire de Réal se termine par une chute (inévitable, mais sans conséquence) et une virée bien méritée au dépanneur : une fin heureuse dénuée d'impératif moral. Billie n'échappe toutefois pas au dénouement sentencieux, un « didactisme honteux³⁸ » apparaissant sous le couvert d'une lettre écrite par la mère (CS, p. 156). C'est aussi la mère d'Henri qui se fait le canal de la sagesse avec un énoncé qu'elle aurait pu dire : « Ça prend toute sorte de monde pour faire un gâteau ! » (OP, p. 151). Au « souci de peinture réaliste et d'authenticité psychologique » succède momentanément dans ces récits une « intention didactique et militante »³⁹. Le jeune héros, délégué au rôle de pion herméneutique, devient, de façon beaucoup plus évidente, le « foyer normatif⁴⁰ » de l'adulte animé d'un désir d'instruction.

Essayons de proposer une lecture qui tiendrait compte de ces récits dans leur totalité. Différentes hiérarchisations des effets-personnage produiraient, selon Vincent Jouve, différents types de romans ; les œuvres retenues pour cette étude relèvent à notre sens de la « littérature classique », une catégorie qui regroupe « des récits utilisant pleinement les trois effets du personnage⁴¹ ». L'effet-personne, qui domine selon nous ces trois récits, laisse place à l'effet-personnel lorsque les velléités de transmission viennent suspendre momentanément l'illusion de réel. Pour le personnage de Réal, cet aspect s'inscrit essentiellement dans la relation à la mère : l'ardeur qu'il met aux tâches ménagères propose une leçon à peine déguisée sur la valeur de l'altruisme. Pour les personnages de Billie et Henri, il faudrait retourner fouiller les textes pour relever les passages où leurs voix s'entremêlent à celle de l'adulte qui les fait parler, une épaisseur caractéristique de la narration-enfant que Perry Nodelman appelle le « shadow text⁴² » : dans ces circonstances, le « je » est un autre, animé d'un message. Enfin,

38. Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999, p. 165. Saint-Gelais s'intéresse aux différentes stratégies auxquelles ont recours les auteurs de science-fiction pour camoufler les informations de type encyclopédique. Le didactisme artificiel et mal justifié narrativement est souvent perçu comme « honteux », car il trahit une intention pédagogique trop manifeste au détriment de l'expérience esthétique.

39. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 172.

40. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

41. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 172.

42. Perry Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

les textes de Billie et de Réal se prêtent à des projections du lecteur. Tout le récit de Réal est construit autour d'une seule scène, celle où, suspendu entre ciel et terre sur La Corde à linge de sa mère, il angoisse sur sa chute imminente. Le plaisir de lecture découle d'une curiosité puerile : tombera-t-il, ne tombera-t-il pas ? D'ailleurs, les illustrations forcent une posture de voyeur que seul le texte ne saurait convier. Dans la même veine, une lectrice ou un lecteur pourrait entreprendre la lecture de *Cœur de slush* dans l'expectative de vivre par procuration ou de s'offrir une première relation sexuelle. Ces deux personnages travailleraient donc potentiellement l'effet-prétexte, sollicitant davantage qu'Henri la projection du lecteur.

Les limites de la grille de Jouve

Pour Jouve, « lire un roman, c'est accepter les règles qui le fondent⁴³ ». On pourrait objecter que l'enfant qui ignore ces règles ne les suivra pas et que sa lecture empruntera un programme différent que celui prévu par le texte. D'ailleurs, comment lisent les enfants ? Il n'est pas rare qu'un gamin développe une obsession pour une œuvre, en quémande la relecture en boucle, soir après soir, jusqu'à qu'il décide de se passer du support d'un plus grand lecteur et finisse par s'emparer seul du livre. Que ce petit obsessif ait ou non acquis les fondements de la lecture ne changera rien à l'affaire. Vous le verrez le nez dans les pages, commençant par la fin ou le milieu, se permettant selon son bon plaisir de revenir maintes fois aux mêmes scènes ou passages préférés. Il se répètera alors de mémoire certains mots ou énoncés, inventera le reste sans se soucier de ses digressions. Ce type de lecture fonctionne sur le même principe que la *comfort food*. La nourriture de réconfort est souvent associée à des souvenirs et à des émotions, susceptible d'offrir un sentiment de sécurité et de bien-être, tout comme un jeune enfant peut développer une passion pour un livre familier. Plonger dans un univers qu'il connaît par cœur lui procure évasion et ancrage, transformant chaque interaction avec le texte en un moment où il peut oublier le monde extérieur et se laisser emporter par son imaginaire. L'analyse de Jouve repose sur le principe d'une première lecture, et lui-même admet en conclusion les limites de cette balise.

Cette capacité à s'immerger entièrement s'estompe avec les années. Maxime Decout, dans *Éloge du mauvais lecteur*, met en lumière le paradoxe de cette nostalgie en évoquant une « digne façon de mal lire », où s'identifier librement aux personnages compense la peur d'être jugé : la perte de ces lectures d'enfance, « terre perdue » pour ceux qui cherchent à y retourner, tels Proust, Sartre et Barthes, révèle que l'accès à cette expérience est entravé par la nécessité de devenir un « bon lecteur », synonyme de passage à l'âge adulte⁴⁴.

Si lire comme un enfant revient à faire preuve d'une liberté que l'on perd à l'âge adulte, l'identification au personnage reposera donc davantage sur la compétence (ou l'incompétence) du jeune lecteur que sur des stratégies narratives ou une très grande proximité. L'effet-personnage résulterait non pas d'une coopération, mais d'un refus de collaboration, refus motivé par un esprit mutin, propre à l'enfance, ignorant ou indifférent à l'égard des règles de

43. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 120.

44. Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021, p. 30.

la « bonne » lecture. Dans *Éloge de la lecture*, Michèle Petit s'intéresse au pouvoir transformateur des livres. Sur la base de témoignages récoltés, l'anthropologue schématise la lecture enfantine à deux actions, soit « découper et coller » : plusieurs adultes interrogés évoquent l'image de « morceaux » épars, ayant donné « lieu à des remployis, des réinterprétations, des transpositions souvent insolites »⁴⁵. Au seuil de cette enquête, il nous apparaît évident que la part à ne pas négliger dans toute étude prenant comme objet la lecture destinée à la jeunesse est le côté insolite et insolent du lecteur.

Bibliographie

- BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.
- BEAUCHESNE Sarah-Maude, *Cœur de slush*, Montréal, Hurtubise, 2022 [2014].
- *Lèche vitrine*, Montréal, Hurtubise, 2016.
- *Maxime*, Montréal, Hurtubise, 2017.
- BISHOP Rudine Sims, « Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors », *Perspectives*, vol. 6, n° 3, 1990, p. IX-XI.
- DAVELUY Paule, *L'Été enchanté*, Montréal, Les Éditions de l'Atelier, 1958.
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021.
- DESJARDINS India, *Le Journal d'Aurélie Laflamme*, t. 1-9, Montréal, Les Intouchables, 2006-2018.
- GÉRARD-AUDET Catherine, *La Vie compliquée de Léa Olivier*, t. 1-18, Montréal, Éditions Les Malins, 2012-2023.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- ISABELLE Patrick, *Henri et Cie*, t. 1 : *Opération Béatrice*, Québec, Foulire, 2016.
- *Henri et Cie*, t. 2 : *Mission Bébitte*, Québec, Foulire, 2017.
- *Henri et Cie*, t. 3 : *Coucou café contre-attaque*, Québec, Foulire, 2017.
- *Henri et Cie*, t. 4 : *L'Affaire O'Neil*, Québec, Foulire, 2018.
- *Henri et Cie*, t. 5 : *Spécial F.-X.*, Québec, Foulire, 2019.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2014.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- LE BRUN Claire, « Esthétique des romans pour adolescents de Raymond Plante », *Globe*, vol. 8, n° 2, 2005, p. 179-201. doi.org/10.7202/1000914ar
- LEPAGE Françoise, *Histoire de la littérature pour la jeunesse. Québec et francophonie du Canada*, Ottawa, Les Éditions David, 2000.
- NIKOLAJEVA Maria, « The Identification Fallacy: Perspective and Subjectivity in Children's Literature », dans Mike Cadden (dir.), *Telling Children's Stories: Narrative Theory and Children's Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p. 187-208.
- NODELMAN Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- ORBIE, *La Corde à linge*, Québec, Les 400 coups, 2019.
- *La Fin des poux*, Montréal, Les 400 coups, 2022.
- *Le Tiroir des bas tous seuls*, Montréal, Les 400 coups, 2023.
- PARENT Alphonse-Marie, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, 5 t., Gouvernement du Québec, 1963-1966.
- PETIT Michèle, *Éloge de la lecture. La construction de soi*, Paris, Belin, 2002.

45. Michèle Petit, *Éloge de la lecture. La construction de soi*, Paris, Belin, 2002, p. 17, 20.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

PLANTE Raymond, *L'Intégrale des Raisins*, Montréal, Boréal, 2010.

PRUD'HOMME Johanne, « Herméneutique et littérature pour la jeunesse », dans Lucie Guillemette et Claire Le Brun (dir.), *La littérature pour la jeunesse et les études culturelles. Théories et pratiques*, Montréal, Éditions Nota bene, p. 71-91.

SAINT-GELAIS Richard, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999.

STEPHENS John, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Boston, Addison-Wesley Longman, 2010 [1992].