

RELIEF

Revue électronique de littérature française

Je/ux d'enfants : autobiographie et littérature jeunesse

Relief, vol. 19, n° 2, 2025

sous la direction de Régine Battiston et Arnaud Genon



RADBOD
UNIVERSITY
PRESS

Je/ux d'enfants : autobiographie et littérature jeunesse

Relief, vol. 19, n° 2, 2025

sous la direction de Régine Battiston et Arnaud Genon

RELIEF – Revue électronique de littérature française

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web : revue-relief.org

Rédacteurs en chef

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nîmègue

Olivier Sécardin, Université de Hiroshima

Comité éditorial

Clément Girardi, CNRS - Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Magali Nachtergaele, Université Bordeaux Montaigne

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

Secrétaire de rédaction

Robin Chardon

Comité scientifique

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nîmègue

Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franç Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

Comité d'honneur

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

TABLE DES MATIÈRES

Jeux d'enfants : autobiographie et littérature jeunesse

Éditorial

ARNAUD GENON & RÉGINE BATTISTON, Quand la littérature de jeunesse joue avec l'autobiographie	1
--	---

Articles

KARINE BEAUDOIN, « Effet-personnage » et dispositifs faussement autobiographiques dans la littérature québécoise contemporaine pour les jeunes	10
ARNAUD GENON, Confesser l'adolescence aux adolescents : la collection « Confessions » des Éditions de La Martinière	25
NADÈGE LANGBOUR, De l'autre côté des « miroirs d'encre » : jeux de masques et masques du je dans les fictions de Christian Grenier	42
ROMARIN ARNAUD, Masques et stratégies narratives autodiégétiques dans les romans trans pour adolescents	55
ANNE-CLAIRE MARPEAU, Du « il/elle » au « je » : quelle voix pour aborder l'inceste dans la littérature de jeunesse ?	73
DÉBORAH LÉVY-BERTHERAT, La conscience de l'enfant sauvage comme laboratoire de l'écriture de soi : le cas de Victor de l'Aveyron	88
ANNE SCHNEIDER & STÉPHANIE LEMARCHAND, Géopoétique de l'enfance : l'écriture « autogéobiographique » comme récit de soi	105
CÉLINE ZAEFFEL, Construire un « je » dans l'altérité : analyse de récits de voyage coloniaux fictifs pour la jeunesse	117
JULIETTE MASSART, Le <i>moi</i> et l' <i>autre</i> dans les récits des « enfants-Shoah » pour la jeunesse	134
HONORINE ROUILLER, Inside the Secret World of Childhood with <i>Les Cahiers d'Esther</i>	148
À propos des auteurs	163

Image de couverture : Guim Tió, *Penjat*, huile sur toile, 57x48 cm, 2021, @Alzueta Gallery.

Quand la littérature de jeunesse joue avec l'autobiographie

RÉGINE BATTISTON, Université de Haute-Alsace

ARNAUD GENON, Université de Strasbourg / Université de Haute-Alsace

Résumé

Longtemps marginalisée, la littérature de jeunesse est aujourd'hui reconnue comme un champ culturel et artistique à part entière. En parallèle de la revalorisation de l'autobiographie, elle va progressivement emprunter les codes des écritures du moi – narration à la première personne, faux journaux intimes, récits de vie fictionnalisés – pour explorer la construction de soi et l'expérience adolescente. Si le pacte autobiographique y reste rare, ces formes fictionnalisées favorisent l'identification et la réflexion éthique du jeune lecteur. Les auteurs y traitent de sujets sensibles tout en préservant leur public. Ainsi, la littérature de jeunesse devient un espace d'expérimentation où s'articulent recherche d'authenticité, transposition du vécu et mise en fiction du « je ».

Longtemps reléguée au rang de paralittérature et initialement peu considérée par la critique, la littérature de jeunesse connaît depuis plusieurs décennies une revalorisation significative. Si elle fut d'abord perçue comme un simple instrument de moralisation ou de divertissement destiné à un public enfantin, elle est désormais reconnue comme un objet culturel et esthétique complexe, porteur de valeurs, de représentations et de tensions idéologiques. Cette reconnaissance croissante dans le champ universitaire s'inscrit dans un mouvement plus large de décloisonnement des objets d'étude, qui remet en question la hiérarchie traditionnelle accordée aux différents produits culturels. Comme le signale Isabelle Nières-Chevrel, c'est dans les années 1970 que la littérature de jeunesse entre dans la sphère universitaire française, devenant un objet de recherche pour la plupart des sciences humaines. Le basculement culturel de Mai 1968 et « la Nouvelle critique » remettent en cause les hiérarchies traditionnelles de la culture littéraire en faveur de formes jusqu'alors marginalisées. La bande dessinée ou le roman policier dessinent alors de nouvelles voies de recherche et, dit Nières-Chevrel, « c'est par ce petit chemin que la littérature de jeunesse s'est faufilée et qu'elle a fait, elle aussi, une discrète entrée¹. »

C'est à cette même époque, et pour des raisons identiques, que le vaste champ de la littérature autobiographique commence, de la même manière, à faire l'objet de nombreuses études. L'autobiographie, considérée comme un genre mineur ou subordonné à la fiction, se voit enfin revalorisée dans le cadre d'un essor des études sur l'individu, l'intime et la mémoire. En France, ce champ de recherche se développe en lien avec l'essoufflement des grands récits collectifs (idéologies, politiques, religion), avec la psychanalyse renouvelée par Jacques Lacan (introduction des concepts issus de la linguistique et de la philosophie du langage) ou encore

1. Isabelle Nières-Chevrel, « Quand l'Université se saisit de la littérature d'enfance et de jeunesse », *Strenæ*, n° 12, 2017.

du développement de mouvements sociaux (féminisme, luttes identitaires et minoritaires, militantisme gay et lesbien...) qui s'expriment à travers des textes dans lesquels le « je » devient politique². L'autobiographie se fait alors terrain privilégié pour explorer les rapports entre histoire personnelle et histoire collective, identité, mémoire ou représentation de soi.

Les travaux portant sur la question ont permis de cartographier différentes pratiques telles que le roman autobiographique dans lequel un auteur retrace la vie d'un personnage duquel il se distingue, mais avec qui il partage de nombreux biographèmes. À côté des journaux intimes et des mémoires, genres clairement identifiables, se développe une nouvelle approche de l'autobiographie qui se caractérise par le pacte théorisé par Philippe Lejeune en 1975. Ce pacte repose sur l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage et sur l'engagement de l'auteur à ne raconter que la stricte vérité. Dans le tableau classificatoire que propose Lejeune, subsiste une case aveugle : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche³ ». Serge Doubrovsky, alors en pleine rédaction de *Fils* (Galilée, 1977) comprend que son entreprise comble un vide théorique et propose le néologisme « autofiction » pour qualifier sa propre pratique. Il s'agit pour l'écrivain-théoricien d'écrire sa vie (en son nom propre) en empruntant les procédés du roman et en s'autorisant l'apparition de « pellicules de fiction⁴ » (l'expression est de Hervé Guibert, mais elle s'applique à toute entreprise autofictionnelle). L'autofiction rompt alors avec le pacte autobiographique traditionnel en assumant un flou, un tremblé entre fiction et vérité. Influencée par le postmodernisme, elle reflète une subjectivité fragmentée et instable. Doubrovsky illustre et théorise alors, dans plusieurs articles et/ou conférences⁵, cette nouvelle approche de l'écriture de soi – entre fictionnel et factuel – qui nourrira le champ critique pendant plusieurs décennies :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁶.

Si les définitions de l'autofiction varient selon des acceptions étroites (Jacques Lecarme, Philippe Gasparini) ou beaucoup plus larges (Vincent Colonna)⁷, elles révèlent tout

-
2. Voir, par exemple, Arnaud Genon, « L'autofiction comme en(je)u politique dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », dans Arnaud Genon et Isabelle Grell (dir.), *Lisières de l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 235-258.
 3. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 31.
 4. Antoine de Gaudemar, « La vie sida, entretien avec Hervé Guibert », *Libération*, 1^{er} mars 1990.
 5. On lira, par exemple, Serge Doubrovsky, « Le dernier moi », dans Claude Burgelin et al. (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 383-393.
 6. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.
 7. Voir notamment l'article de Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruyart, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 17-37.

autant l'intérêt porté par les chercheurs à la question des écritures de soi que la variété des pratiques qui investissent les frontières toujours plus poreuses de la fiction et de la non-fiction. Cette littérature du moi s'est par la suite enrichie de nouvelles dénominations, parmi lesquelles le récit « transpersonnel⁸ » (récit autobiographique à visée sociologique tel qu'illustré par Annie Ernaux) ou encore les « romans du Je⁹ » (Philippe Forest), traduisant ainsi une effervescence tant théorique que pratique.

Ce retour de l'auteur semble cependant n'avoir que rarement franchi les frontières de la littérature de jeunesse puisque l'autobiographie n'y est encore aujourd'hui présente que de manière marginale. Le pacte de vérité et de transparence que postule le genre semble, *a priori*, difficilement conciliable avec un public de jeunes lecteurs que l'on souhaite généralement préserver et protéger de ce que la vie peut avoir de plus dur. En effet, *tout dire* signifie dévoiler les violences subies, morales et/ou physiques, la sexualité, les douleurs, la maladie, la mort et ce, parfois sans pudeur, de manière crue ou abrupte. Autant d'éléments que la loi de 1949 relative aux publications destinées à la jeunesse a longtemps exclus de son champ au motif que cela était de nature à « démoraliser l'enfance ou la jeunesse¹⁰ ». Cette même loi, modifiée en 2011, prohibe des textes « de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse ». Si, pour ces raisons, les confessions réelles sont relativement rares ou clairement édulcorées – on pense cependant à quelques textes « canoniques » tels que *Poil de Carotte* de Jules Renard (1894), à la trilogie de Marcel Pagnol initiée par *La Gloire de mon père* (1957), à *À la guerre comme à la guerre* de Tomi Ungerer (1991), à *Voyage à Pitchipoi* de Jean-Claude Moscovici (1995), ou, en littérature étrangère, au *Journal* d'Anne Frank (1947), à *Moi Boy* de Roald Dahl (1984), et plus proche de nous encore, au *Journal de Zlata* (1991) –, il n'en reste pas moins que les dispositifs autobiographiques au sens large de l'expression (narration à la première personne, journaux intimes, échanges épistolaires ou par mail) ont été, eux, largement exploités dans des œuvres romanesques par des auteurs qui souhaitent créer entre leurs personnages et les lecteurs un lien étroit et intime que cette écriture fictionnelle et donc *faussement* autobiographique permet. C'est ce que constate, à juste titre, Daniel Delbrassine, lorsqu'il déclare que :

Cette apparente abondance ne devrait pas faire oublier que le récit de soi prend des formes particulières lorsqu'il est adressé à la jeunesse. Ainsi, on doit observer qu'une majorité de textes échappent au « pacte autobiographique » tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune et qui exigerait la coïncidence entre auteur, narrateur et personnage principal. Nous avons souvent affaire à des pseudo-autobiographies, à des pseudo-journaux intimes. Voilà qui discrédite ces textes, penseront sans doute les tenants de

8. Voir Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 6, 1994, p. 218–221.

9. Philippe Forest et Claude Gauguain (dir.), *Les Romans du Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Horizons comparatistes », 2001.

10. Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, disponible en ligne sur www.legifrance.gouv.fr.

« l'authenticité ». Ceux-là même à qui on rappellera en passant que tout récit de soi est par nature empreint d'une subjectivité suspecte qui l'éloigne de la « vérité historique »¹¹.

Si la littérature de jeunesse recourt fréquemment à des dispositifs qui imitent la narration autobiographique, c'est que ce choix narratif répond à des enjeux à la fois esthétiques et didactiques. En effet, la narration à la première personne offre un accès privilégié à la subjectivité du narrateur, favorisant l'identification du jeune lecteur ainsi invité à partager une expérience se présentant comme authentique et orientant la réception du texte comme porteuse d'un enseignement qu'il devra ou pourra en tirer. D'autre part, en adoptant ces formes autobiographiques, les auteurs proposent une exploration des affects, des conflits familiaux, ou des épreuves propres à l'adolescence, tout en donnant une voix légitime à des expériences souvent marginalisées. Le retour sur soi, la quête d'identité s'effectue alors dans une dialectique entre le « je » et le « tu », entre le moi et l'autre. C'est la raison pour laquelle Daniel Delbrassine avance que

l'intérêt de ce type de récit centré sur un adolescent, à l'existence somme toute assez banale mais marquée par sa singularité, réside avant tout dans la rencontre : le lecteur rencontre un personnage littéraire qui lui fait cadeau de ses confidences. La lecture romanesque est alors, comme le décrit V. Jouve (1992), une « pédagogie de l'autre »¹².

Ce faisant, ces récits participent à la reconnaissance et à la valorisation des vécus personnels, contribuant à un discours social plus accessible. De manière plus générale, le recours à ces dispositifs énonciatifs facilite une lecture linéaire et compréhensible, adaptée aux capacités du public cible, évitant ainsi la complexité des narrations multiples ou non chronologiques.

Cette modalité énonciative s'est développée dans la littérature de jeunesse dans les années 1980. Selon Mike Cadden, citant Elizabeth Schuhmann, elle est même devenue, en raison de son succès, l'énonciation privilégiée par les auteurs : « Because of this prevalence of first-person narration in young adult novels and because of the popularity of these books, many advocates of novels written for young people have come to consider first-person narration a preferred technique for this kind of literature¹³. » Elle a par la suite pris de l'importance, en France notamment, comme le confirme Delbrassine lorsqu'il déclare que « ce que B. Poulou appelle "l'écriture intime" est abondamment représenté dans l'offre éditoriale 1997-2000 qui forme notre corpus¹⁴. » Il précise que dans ces textes « le "je" qui s'adresse au lecteur pour dévoiler sa vie intime est un pur être de fiction, ce qui ne l'empêche pas d'atteindre une

11. Daniel Delbrassine, « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse. Propositions d'activités pour la classe de français », dans J.-L. Dumortier (dir.), *Pour aborder en classe l'écriture de soi*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 84, p. 81-100.

12. Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉRÉN-CRDP, 2006, p. 262-263.

13. Mike Cadden, « The Irony of Narration in the Young Adult Novel », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 146.

14. Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui*, op. cit., p. 259.

existence littéraire qui le fait s'approcher du lecteur et même servir de cible pour l'identification¹⁵. »

Cependant ce choix narratif n'est pas nouveau. En témoignent notamment les romans de formation, initiatiques ou d'apprentissage, destinés à de jeunes lecteurs et qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, relatent, dans des récits adoptant les codes de l'autobiographie, la vie de jeunes personnages fictionnels – *Sans famille* (1878) d'Hector Malot, par exemple. Ces récits, qui mettent en scène un jeune protagoniste confronté à des expériences décisives dans sa quête d'autonomie et d'identité, offrent un modèle narratif particulièrement adapté aux enjeux éducatifs de la littérature destinée à un public en construction. La littérature de jeunesse s'approprie cette structure initiatique pour accompagner symboliquement les lecteurs dans leur propre processus de maturation, en mettant en scène des personnages aux prises avec des choix moraux, des conflits familiaux ou des interrogations existentielles. Ainsi, le schéma du roman de formation permet de concilier récit fictionnel et visée didactique, tout en légitimant des récits centrés sur la subjectivité des jeunes héros en phase avec les jeunes lecteurs. En cela, l'héritage du XVIII^e siècle se retrouve dans la littérature de jeunesse actuelle, qui continue à valoriser la construction du sujet à travers l'expérience et la narration à la première personne. Plus proche de l'autobiographie, mais n'assumant cependant pas ce positionnement générique (absence de pacte), se trouvent des textes qui *fictionnalisent* ou *romancent* la vie de l'auteur comme *Le Gone du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag. Ici, l'auteur confère à son récit une valeur de témoignage tout en s'inscrivant dans la tradition du *Bildungsroman* : l'enfant narrateur devient progressivement un sujet pensant, critique et autonome. L'écriture permet également à l'auteur de s'approprier son histoire, de dire une mémoire minoritaire dans la langue de l'école, autrement dit dans la langue de l'autre – un geste à la fois littéraire et politique.

Si le pacte autobiographique à proprement parler est absent de ces textes, c'est peut-être aussi parce que la vérité crue ne peut être dite et que les auteurs pour la jeunesse en passent – pour s'adapter à leur lectorat – par des autobiographies déguisées, édulcorées, ou symboliques qui portent le masque de la morale et de la fin heureuse. La simulation ou dissimulation, la réécriture, la transformation, le travestissement du réel, sa métaphorisation, sa fabulation dans des pratiques d'ordre autofictionnel (qui se permettent de petits arrangements avec le réel ou le reconfigurent à des fins romanesques¹⁶) sont parfois les biais qui permettent de rendre les récits crédibles, accessibles ou conformes aux attentes du public visé ainsi que des prescripteurs de cette littérature (parents, enseignants, bibliothécaires...). En tout cas, le constat est là : comme le souligne Mathilde Lévêque, « si le récit d'enfance fait partie intégrante de l'autobiographie, si les lectures de l'enfance s'inscrivent souvent dans le

15. *Ibid.*

16. Voir notamment Philippe Gasparini, *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

projet autobiographique, l'adéquation entre autobiographie et littérature destinée à l'enfance et à la jeunesse est moins évidente¹⁷. »

Il existe pourtant de rares exceptions à cette absence de textes véritablement autobiographiques destinés à la jeunesse. En France, une collection entière lui a été dédiée (la collection « Confessions » créée au début des années 2000, aux Éditions de la Martinière) qui révèle que l'écriture du « je » s'adapte et se renouvelle, donnant lieu à des dispositifs narratifs innovants qui interrogent les frontières entre autobiographie et fiction, en dialoguant directement avec le jeune public. Mais ces exceptions sont assez rares pour n'être pas révélatrices des pratiques majoritairement représentées dans cet espace éditorial.

Ainsi, outre la demande éditoriale, cette écriture semble avoir répondu et répondre encore à différents enjeux. Tout autant que la littérature pour adultes, peut-être plus encore, la littérature de jeunesse contemporaine se distingue par une appropriation inventive et souvent paradoxale des codes autobiographiques. Ce recours au « je » narratif, aux dispositifs autofictionnels et aux faux journaux intimes répond à une double exigence : offrir au jeune lecteur une voix proche de son expérience tout en protégeant, questionnant ou reformulant la subjectivité au prisme des contraintes sociales, éthiques et éditoriales. La littérature de jeunesse emprunte à l'autobiographie ses formes pour construire des récits qui oscillent entre authenticité revendiquée et fiction consciente, entre dévoilement intime et jeu de masques.

Mais il convient alors de réfléchir aux enjeux de ces ouvrages pour la jeunesse dans lesquels les dispositifs énonciatifs miment la littérature autobiographique ou introduisent dans leurs pages des jeux autobiographiques à travers lesquels les auteurs se dissimulent ou, au contraire, se dévoilent.

D'abord, de nombreux auteurs jouent avec la frontière entre fiction et autobiographie, investissant leurs récits comme des espaces d'expérimentation identitaire. En mettant en scène des personnages-écrivains ou des figures enfantines à forte charge autoréférentielle, ils élaborent des stratégies de fictionnalisation du vécu qui brouillent les pistes entre le « je » narratif et l'auteur réel. Ces récits deviennent alors des terrains de jeu où l'identité est à la fois masquée et révélée, souvent avec humour ou distance, comme c'est le cas chez Christian Grenier. Cette pratique, qui emprunte à la littérature pour adultes, trouve un écho singulier dans la littérature jeunesse où le rapport à soi est en pleine construction. Aussi, nombreux sont les auteurs qui font de leurs souvenirs d'enfance une ressource narrative essentielle. Ils convoquent leur passé pour écrire des récits à la fois plaisants et édifiants, plaçant le lecteur dans une position de témoin privilégié d'expériences formatrices. Cette dynamique est particulièrement visible dans les œuvres qui retracent des parcours migratoires, des histoires familiales complexes ou des souvenirs d'école, comme dans *Né pour partir – Récit de Mamadou, migrant mineur de Guinée* d'Azouz Begag et Mamadou Sow¹⁸. Ces récits permettent

17. Mathilde Lévêque, « Littérature pour la jeunesse », dans Françoise penlou-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505.

18. Azouz Begag et Mamadou Sow, *Né pour partir – Récit de Mamadou, migrant mineur de Guinée*, Paris, Milan, 2023.

d'allier proximité émotionnelle et transmission de valeurs, dans une forme de partage inter-générationnel.

Mais au-delà du jeu ou de l'intime, la littérature de jeunesse aborde aussi des sujets graves et éthiquement engagés. Les dispositifs narratifs – et notamment le choix du « je » enfantin – permettent d'aborder la transmission de la mémoire de la Shoah (le roman « lazaréen », nous dit Daniel Delbrassine, est « très représenté dans les catalogues des éditeurs pour la jeunesse, [et] offre toutes les formes apparentes du récit de soi, des plus authentiques aux plus fictives¹⁹ »), la question de l'inceste ou celle de la transidentité avec une intensité particulière. La parole d'enfants ou d'adolescents touchés par ces questions, même fictive, donne à ces sujets une puissance émotionnelle et une portée pédagogique sans équivalent. Les auteurs y développent des stratégies narratives subtiles : mise à distance, fausse autobiographie, alternance des points de vue, dispositifs de témoignage fictif... Ces choix permettent de respecter la sensibilité du lectorat tout en l'amenant à réfléchir à la justice, à la norme, à l'écoute de l'autre.

Historiquement vecteur d'idéologies dominantes – comme en témoigne la littérature coloniale destinée aux jeunes garçons au début du xx^e siècle – la littérature jeunesse est désormais un laboratoire critique, qui met en tension les récits de soi, les représentations de l'altérité et les dispositifs de fiction. En ce sens, elle contribue puissamment à la formation de consciences éclairées, en proposant des lectures qui ne se contentent pas de raconter, mais qui forment à l'écoute, à l'analyse et à la complexité du monde.

Pour en terminer et avant que ne s'ouvre le dossier consacré à cette écriture, à ces écritures du « je » dans la littérature de jeunesse, il nous faut retenir que l'emprunt des codes autobiographiques par ces textes révèle un espace d'expérimentation littéraire et éthique où le « je » devient un vecteur sinon de vérité, du moins d'authenticité mais aussi un lieu de construction narrative, de médiation et parfois de contestation. Que ce soit pour évoquer des expériences personnelles, explorer des identités marginalisées, transmettre une mémoire traumatique ou dénoncer des violences tues, l'écriture de soi dans les récits pour la jeunesse ne se contente jamais d'un simple mimétisme des modèles adultes : elle les déplace, les adapte, les fragmente. À travers des stratégies variées – autofiction, narrations autodiégétiques, fausses autobiographies, faux journaux intimes ou dispositifs graphiques –, les auteurs de littérature jeunesse inventent des formes singulières, en composant avec les contraintes éditoriales et les attentes sociales. Cette hybridation entre fiction et autobiographie interroge non seulement les frontières génériques, mais aussi les rapports de pouvoir dans la construction et la légitimation des voix narratives. Ainsi, la littérature de jeunesse contemporaine s'affirme comme un lieu de réflexion sur l'identité, la mémoire et la parole, en rendant visible la complexité du sujet enfantin ou adolescent tout en le replaçant dans des contextes sociétaux et/ou historiques porteurs de sens. Elle constitue de ce fait un champ d'étude essentiel pour penser les formes actuelles de l'écriture de soi, ses dérivés fictionnels et leur réception auprès des jeunes lecteurs.

19. Delbrassine, « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse », art. cit., p. 86.

Bibliographie critique sélective

Littérature théorique liée aux genres autobiographiques

- ALLAMAND Carole, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie*, édition critique et commentaire, Paris, Honoré Champion, 2018.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BRAUD Michel, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2006.
- BURGELIN Claude et GRELL Isabelle (dir.), *Autofiction(s)*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
- FOREST Philippe et GAUGAIN Claude (dir.), *Les Romans du Je*, Nantes, Éditions Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes », 2001.
- GASPARINI Philippe, *La Tentation autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2013.
- *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GENON Arnaud et GRELL Isabelle (dir.), *Lisières de l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
doi.org/10.4000/books.pul.31398
- GENON Arnaud (dir.), « Enjeux et frontières de l'autofiction », *Revue @nalyse*, vol. 9, n° 2, 2014. Disponible sur uottawa.scholarsportal.info
- *Autofiction : pratiques et théories (Articles)*, Paris, Mon Petit Éditeur, coll. « Essai », 2013.
- JEANNELLE Jean-Louis et VIOLLETT Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruyant, coll. « Au cœur des textes », 2007.
- LECARME Jacques et LECARME-TABONE Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010 [1971].
- *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975].

Littérature de jeunesse et autobiographie

- BISHOP Marie-France et PENLOUP Marie-Claude (dir.), « L'écriture de soi et l'école », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 34, 2006. doi.org/10.3406/reper.2006.2723
- BISHOP Marie-France et LABAS Pascale, « Écrire, lire, parler d'autobiographies à l'école primaire », *Le français aujourd'hui*, n° 147, 2004, p. 67-75. doi.org/10.3917/lfa.147.0067.
- DELBRASSINE Daniel, « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse : Propositions d'activités pour la classe de français », dans J.-L. Dumortier (dir.), *Pour aborder en classe l'écriture de soi*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 81-100.
- MARZLOFF Martine, « Les écritures en "je" dans la littérature jeunesse : truquages d'identités », Colloque « Pratiques de lecture et d'écriture autobiographiques : la question de l'écriture de soi en milieu scolaire », 26 janvier 2007. Disponible sur litterature.ens-lyon.fr.
- LE MANCHEC Claude, « Regard sur les univers autobiographiques en littérature jeunesse », *Lire au Collège*, n° 80, juin 2008.
- LÉVÊQUE Mathilde, « L'écriture de soi et son transfert dans l'écriture pour enfants : le cas de Julie Gouraud », *Le magasin des enfants*, 16 mai 2012. doi.org/10.58079/r6bs
- ROQUES Marie-Hélène (dir.), *L'autobiographie en classe*, Toulouse, Delagrave / CRDP Midi-Pyrénées, 2001.
- SORIN Nathalie, « Le récit de vie en classe de littérature : regards sur l'autre et images de soi », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 93-106. doi.org/10.7202/008553ar

Littérature de jeunesse : généralités

- BAZIN Laurent, *La Littérature Young Adult*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2019.
- CHELEBOURG Christian et MARCOIN Francis, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.
- DELBRASSINE Daniel, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006.
- DIAMENT Nic, *Histoire des livres pour les enfants : du Petit Chaperon rouge à Harry Potter*, Montrouge, Bayard, 2008.
- ESCARPIT Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008.
- LÉVÊQUE Mathilde, *Histoire de la littérature allemande pour la jeunesse*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2017.
- *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- MAS Marion et MERCIER-FAIVRE Anne-Marie (dir.), *Écrire pour la jeunesse et pour les adultes. D'un lectorat à l'autre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2020.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle (dir.), *Littérature de jeunesse : incertaines frontières*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (5-11 juin 2004), Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.
- *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier, 2009.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle et PERROT Jean, *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2013.
- PHAM DHIN Rose-May et DOUGLAS Virginie (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse. Filiation, transmission, réinvention?*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 2021.
- POSLANIEC Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008.
- PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies : écologie et littératures pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018.
- PRINCE Nathalie, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2021 [2010].
- (dir.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- SCHNEIDER Anne et JEANNIN Magali (dir.), *Littératures de l'altérité, altérités de la littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Dyptique », 2020.
- SORIANO Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse : courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Delagrave, 2002 [1975].

Littérature de jeunesse et didactique

- AHR Sylviane et MONGENOT Christine (dir.), *(D)Écrire, prescrire, interdire : les professionnels face à la littérature de jeunesse aujourd'hui*, Vanves, Atelier Canopé des Hauts de Seine, 2015.
- BABIN Julie, « Publications francophones sur l'enseignement de la littérature aux adolescents », dans Nathalie Denizot, Jean-Louis Dufays et Brigitte Louichon (dir.), *Approches didactiques de la littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019. books.openedition.org/pun/7012
- HOUVEL Christine et Christian, *Activités de lecture à partir de la littérature de jeunesse*, Paris, Hachette éducation, 2000.
- LANGBOUR Nadège, *Littérature de jeunesse : la construction du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- MASSOL Jean-François et QUET François (dir.), *L'Auteur pour la jeunesse, de l'édition à l'école*, Grenoble, ELLUG, 2011. doi.org/10.4000/books.ugaeditions.1123
- POSLANIEC Christian, *Pratique de la littérature de jeunesse à l'école*, Paris, Hachette, 2002.
- ROUXEL Annie, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 137-152.
- TAUVERON Catherine, *Lire la littérature à l'école*, Paris, Hatier Pédagogie, 2002.

« 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 confiance 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 prémisse 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 Doors*⁸ ». 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 linge*¹¹. *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. Orbie, *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 Woolfe¹⁴ 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 Mariloup 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 « récréation 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'« adjuvant » 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'« animer » 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 aînée, 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 débiter 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 distingueraient 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'Aurélié Laflamme*²⁴ et *La Vie compliquée de Léa Olivier*²⁵, ce modèle connaît un nouveau souffle depuis le début du XXI^e 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'Aurélié 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'Aurélié Laflamme*, réal. Christian Laurence, Film Vision 4, 2010 ; *Aurélié 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 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'imaginerait-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 laisser 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 contraire 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'écrit 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 (inévitabile, 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 puérile : 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 qu  mande 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 r  p  tera 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 familial. 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 *  loge 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 reposerait 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, *  loge 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 remplois, 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.
- JOUBE 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].

Confesser l'adolescence aux adolescents : la collection « Confessions » des Éditions de La Martinière

ARNAUD GENON, Université de Strasbourg et Université de Haute-Alsace

Résumé

Créée au début des années 2000 à l'initiative de l'éditrice Béatrice Decroix, la collection « Confessions » des Éditions de La Martinière est un moment particulier dans la littérature française destinée à la jeunesse. Une expérience unique qui s'inscrit dans un contexte où la littérature autofictionnelle est en plein essor dans l'univers éditorial généraliste. Il s'agit ici d'analyser, à partir de la présentation de la collection, de ses enjeux et de l'étude de quelques-uns des livres qui y ont été publiés par les auteurs de jeunesse les plus en vue de l'époque, les modalités de mise en jeu du « je » auctorial, quand ce dernier s'adresse à un jeune public. Même si les auteurs se heurtent parfois aux injonctions thématiques ou éthiques de la littérature destinée à de jeunes adolescents, ils n'en mettent pas moins en place des dispositifs narratifs innovants, à travers lesquels ils interrogent la pratique même de l'écriture autobiographique et ses frontières.

L'autobiographie, selon la définition bien connue de Philippe Lejeune, est « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹. » Cette « histoire de la personnalité » est constituée des différentes étapes de sa construction, aux prises avec l'environnement familial, social, culturel, avec les aléas de la vie, les événements historiques et, évidemment, l'adolescence y joue un rôle essentiel. La psychanalyse le rappelle : cet âge doit être considéré comme une « phase dans le développement du sujet, mais aussi [...] un type de position subjective, un processus qui va jouer un rôle diachronique tout au long de la construction de la subjectivité adulte². » De cette manière, l'adolescence ne peut occuper qu'une place primordiale dans l'histoire de quiconque entreprend l'écriture de sa propre vie, si bien que l'on peut se demander s'il est envisageable de parler de soi, de se donner à connaître et à comprendre et de chercher à se comprendre soi-même en faisant l'économie du récit de son adolescence. Y a-t-il un « soi » qui pourrait s'en abstraire, faire comme si cet âge n'avait pas été ?

Les grands autobiographes, depuis la naissance du genre, ne le passent généralement pas sous silence. Au contraire, Rousseau en parle dans *Émile ou de l'éducation* comme d'une « orageuse révolution » : « Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes ; une fermentation sourde avertit de l'approche du danger³. » Il y consacre d'ailleurs à peu près trois des douze livres des *Confessions*. C'est durant cette période que certains des événements les plus

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], p. 14.

2. Lin Grimaud, « Psychanalyse et adolescence », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 119, 2013, p. 32.

3. Jean-Jacques Rousseau, *Émile* [1762], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 489.

marquants de sa vie se déroulent, que ce soit la rencontre avec Madame de Warens ou les célèbres épisodes du peigne cassé ou du ruban volé. C'est le temps où le bonheur de l'enfance innocente s'éloigne, où s'effectue la rencontre avec la réalité du monde et sa violence, mais aussi le temps des premiers émois, des rêves de liberté et d'indépendance. Certains écrivains, plus proches de nous, consacreront même des livres autobiographiques à cette période de leur vie, à l'instar de Marguerite Duras dans *L'Amant*, d'Hervé Guibert dans *Mes parents* ou, plus contemporain encore, de Robin Jossierand dans *Un adolescent amoureux*⁴.

Or, lorsque l'on travaille sur la littérature autobiographique, on constate rapidement que les exemples canoniques – alors même qu'ils racontent l'adolescence des auteurs qui s'écrivent – semblent avant tout adressés à des adultes, un public plus proche de l'autobiographe en train d'écrire que de l'adolescent décrit. Ainsi, le discours littéraire autobiographique sur l'adolescence est-il très majoritairement – à de rares exceptions près – un discours littéraire d'adulte. C'est l'adulte qui se raconte adolescent, pour expliquer ce qu'il est devenu, pour justifier certains de ses actes futurs, pour se moquer de lui-même, voire parfois se condamner. C'est la raison pour laquelle cet âge évoqué comme lointain est envisagé par les autobiographes comme un âge autre, un peu étrange, peut-être même étranger, du moins comme une étape, une transition, rarement comme un âge « en soi ». C'est ce que constate très justement Mathilde Lévêque dans l'article qu'elle consacre à l'autobiographie dans la littérature de jeunesse dans *Le Dictionnaire de l'autobiographie* : « Si le récit d'enfance fait partie intégrante de l'autobiographie, si les lectures de l'enfance s'inscrivent souvent dans le projet autobiographique, l'adéquation entre autobiographie et littérature destinée à l'enfance et à la jeunesse est moins évidente⁵. » En effet, de nombreux auteurs de littérature destinée à la jeunesse ou de littérature pour adolescents, désignée de nos jours par l'expression anglo-saxonne de *Young Adult* (genre destiné aux adolescents et jeunes adultes, qui aborde des thèmes liés à l'identité, l'amour, la quête de soi, les relations, et les défis du passage à l'âge adulte, souvent à travers des récits accessibles et émotionnellement forts), utilisent des dispositifs autobiographiques dans leurs romans où, fréquemment, un adolescent raconte sa propre vie d'adolescent. Si Martine Marzloff remarque que « dans le champ plus restreint de la littérature destinée à la jeunesse, découpée en tranches d'âges, les écritures en "je" [sont] produites à foison⁶ », force est de constater que cette large production ne relève pas de l'autobiographie à proprement parler puisque les narrateurs qui prennent en charge l'énonciation de leur histoire ne sont pas les auteurs eux-mêmes. C'est ce que souligne, de son côté, Daniel Delbrassine dans *Le Roman pour adolescents aujourd'hui*, quand il note que « beaucoup de textes échappent au "pacte autobiographique" qui voudrait que l'auteur, le narrateur et le

4. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984 ; Hervé Guibert, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986 ; Robin Jossierand, *Un adolescent amoureux*, Paris, Mercure de France, 2024.

5. Mathilde Lévêque, « Littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Champion, 2017, p. 505.

6. Martine Marzloff, « Les écritures en "je" dans la littérature jeunesse : truquages d'identités », colloque « Pratiques de lecture et d'écriture autobiographiques : la question de l'écriture de soi en milieu scolaire », 26 janvier 2007.

personnage voient leur coïncidence affirmée formellement. Un nombre important de romans se donnent en effet des airs d'autobiographie sans chercher à prétendre à ce statut⁷ ».

De cette manière, il est aisé de constater avec Claude Le Manchec que la majorité de la littérature « autobiographique » pour la jeunesse n'en est pas, puisqu'elle est constituée « de romans-journaux, de romans-mémoires, de romans-autobiographies, de romans-récits de vie ou de romans épistolaires reconstitués à partir de données plus ou moins authentiques mais qui se donnent clairement pour des fictions, le *je* étant différent de l'auteur⁸. » Ces dispositifs, que Daniel Delbrassine nomme « pseudo-autobiographies » et « pseudo-journaux »⁹, se distinguent de l'autobiographie ou même de romans autobiographiques (romans d'inspiration autobiographique) *stricto sensu*. Paradoxalement, certains textes véritablement autobiographiques qui n'étaient pas *a priori* destinés à de jeunes lecteurs (on peut penser au *Gône du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag, initialement publié dans la collection pour adultes « Cadre rouge » des Éditions du Seuil) sont devenus des classiques du genre par le jeu de politiques éditoriales ou de prescriptions de littérature de jeunesse (prix littéraires, programmes de l'Éducation nationale...). Il existe donc, sinon un vide, du moins une déficience de la littérature autobiographique destinée à la jeunesse, non pas une « case aveugle¹⁰ », pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, mais quasi aveugle qui permettrait de faire coïncider littérature de jeunesse et autobiographie. C'est dans ce paysage éditorial que s'est développée en France, au début des années 2000, la collection « Confessions » des Éditions de La Martinière que je souhaite ici présenter et étudier pour poser les bases d'une analyse qui nécessiterait évidemment un développement beaucoup plus important. Il s'agira, à partir de quelques titres issus de cette collection, d'interroger les modalités d'une écriture de soi destinée à la jeunesse et d'étudier l'éventuelle spécificité d'une littérature appartenant au champ autobiographique quand elle se donne à lire à un public ciblé, en l'occurrence celui des adolescents. En d'autres termes, comment écrit-on aux jeunes lecteurs quand on parle de soi, quand le « je » auctorial entre dans un jeu éditorial particulier ?

Présentation de la collection

La collection « Confessions » est créée à l'initiative de Béatrice Decroix en 2003. Dans un premier temps, il est important de noter que cette nouvelle née des Éditions de La Martinière s'inscrit dans un contexte éditorial où l'autofiction occupe, depuis quelques années, les

-
7. Daniel Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil, 2006, p. 259.
 8. Claude Le Manchec, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 34, « L'écriture de soi et l'école », dir. Marie-France Bishop et Marie-Claude Penloup, 2006, p. 142.
 9. Daniel Delbrassine, « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse : Propositions d'activités pour la classe de français », dans J.-L. Dumortier (dir.), *Pour aborder en classe l'écriture de soi*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 82.
 10. Expression employée par Philippe Lejeune pour désigner deux cases de son tableau théorique consacré aux caractéristiques énonciatives de l'autobiographie (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], p. 31).

devants de la scène. Le mot, inventé par Serge Doubrovsky en 1977 pour définir sa propre pratique mise en place dans *Fils* (Galilée, 1977), prend progressivement son essor. De manière très schématique, mais afin de poser quelques jalons, je rappelle que les années 1990 voient de grandes plumes s'illustrer dans le genre qui rentre progressivement dans le champ médiatique. Hervé Guibert, avec sa « trilogie du sida » publiée au début de cette décennie, soulève les enjeux d'une écriture de soi poussée jusque dans ses derniers retranchements puisqu'il s'agit, pour lui, d'écrire l'indicible d'une mort annoncée, de mettre à nu son corps de malade, son cadavre vivant, son combat qu'il sait perdu d'avance. Guillaume Dustan, écrivain sulfureux et provocateur, poursuit et politise l'écriture du sida dans des autofictions comme *Dans ma chambre* (P.O.L, 1996) ou *Je sors ce soir* (P.O.L, 1997). Serge Doubrovsky poursuit son œuvre et publie notamment, *Laissé pour conte* (Grasset, 1999). Cette même année, Christine Angot publie *L'Inceste* (Stock, 1999), et deux ans plus tard, Catherine Millet livre *La Vie sexuelle de Catherine M.* (Seuil, 2001), deux textes qui alimenteront de nouveaux débats autour d'une littérature du « je » considérée par beaucoup – malgré le succès en librairie – comme impudique, voire indécente et même obscène. En 2003, date de naissance de la collection « Confessions », Camille Laurens, déjà remarquée et récompensée du prix Femina pour son autofiction *Dans ces bras-là* (P.O.L, 2000), publie *L'amour, roman* (P.O.L, 2003). D'un point de vue critique, la notion fait l'objet de nombreux travaux et publications. On ne citera que quelques exemples parmi lesquels *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* de Philippe Gasparini (Seuil, 2004) ou encore l'essai de Vincent Colonna, issu de sa thèse soutenue en 1989, intitulé *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Tristan, 2007). C'est la raison pour laquelle Yves Baudelle s'interroge, en ouverture d'un article intitulé « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », de la manière suivante : « Comment faire le bilan de la littérature française des années 2000 sans aborder l'autofiction, dont l'expansion ininterrompue est à bon droit tenue pour l'un des phénomènes les plus massifs de cette période¹¹ ? »

Il est donc significatif que la littérature de jeunesse consacre, pour la première fois, une collection entièrement dédiée à l'écriture de soi à cette période précise, comme si la littérature de jeunesse faisait entrer dans son champ circonscrit les préoccupations littéraires de son époque. C'est aussi le constat que fait Daniel Delbrassine lorsqu'il avance :

La jeunesse n'échappe pas au mouvement général du dévoilement de l'intime, elle semble parfois même le précéder, et surtout il s'exprime chez elle par des voies nouvelles : ce sont les adolescents qui ont exploré les premiers les espaces d'échanges virtuels, notamment par l'usage du « blog », version extravertie des journaux intimes traditionnellement tenus à cet âge¹².

Préoccupations littéraires et peut-être même sociétales, puisque, même s'il ne s'agit pas de comparer des démarches artistiques à des démarches commerciales et de divertissement, c'est aussi au début des années 2000 que se développent les programmes de télé-réalité –

11. Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 145.

12. Delbrassine, « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse », art. cit., p. 81.

Loft Story notamment – qui auront des audiences inégalées pour la chaîne M6 (en dehors des programmes sportifs). Le « moi », l'intimité, le dévoilement, sont alors « un vice à la mode¹³ » : on critique son étalage mais on s'en repaît.

La collection « Confessions » se présente, en quatrième de couverture de chacun des titres, comme « Une collection où de grands auteurs de la littérature de jeunesse parlent avec sincérité de leur propre adolescence et nous ouvrent la porte sur les grandes questions de la vie ». Le qualificatif « grands » employé pour les auteurs de la collection met en lumière le fait qu'ils sont reconnus pour leur talent et s'inscrivent dans une démarche littéraire de qualité. Vingt titres y sont publiés entre 2003 et 2005 et des auteurs comme Bernard Friot, Jean-Paul Nozière, Susie Morgenstern, Mikaël Ollivier ou Christian Grenier y signent un ou plusieurs « romans ».

Dans un entretien avec Corinne Abensour, Béatrice Decroix présente l'origine du projet de cette collection : « En 2003, j'ai eu envie de développer le catalogue [des Éditions de La Martinière] avec une collection de littérature. Alors j'ai demandé à des auteurs de jeunesse de se souvenir de leur adolescence pour créer, à partir d'un fait, d'une émotion, une œuvre littéraire¹⁴. » Plus loin, elle précise :

Le titre « Confessions » correspondait bien à cette idée de départ (écrire une histoire à partir de son vécu) mais, à un moment donné, j'ai hésité car à cette époque de voyeurisme médiatique, il pouvait être mal interprété : « confession » peut sous-entendre « faute » et « mise à nu ». Mais souvenons-nous des *Confessions* de Rousseau¹⁵ !

Cette collection se situe donc, comme je le signalais plus haut, dans un contexte où le « je » s'expose. Mais comme le remarque l'éditrice, l'ambition est de la positionner dans une perspective des plus littéraires (comme le suggérait l'expression « grands auteurs ») et plus précisément dans la lignée autobiographique dans ce qu'elle a de plus noble, celle de Rousseau, fondateur du genre en France. En ce sens, Béatrice Decroix inscrit pleinement la littérature de jeunesse dans une démarche esthétique que cette même littérature parfois délaisse au profit d'enjeux essentiellement éditoriaux. Ainsi, Béatrice Decroix tient à distinguer clairement les romans de sa collection de ce que certains considéraient de manière méprisante comme une simple paralittérature testimoniale, la littérature de jeunesse ayant été associée longtemps, à tort, à une littérature de deuxième ordre¹⁶. Dans l'entretien cité précédemment, elle insiste sur cet aspect qui semble lui tenir à cœur : « C'est une véritable

13. C'est ainsi que Dom Juan, dans la pièce éponyme de Molière jouée en 1665, parlait de l'hypocrisie.

14. Corinne Abensour, « Confessions, des autobiographies littéraires pour les adolescents », *Nouvelle Revue Pédagogique, Lettres Collège*, 2005, p. 8.

15. *Ibid.*

16. C'est ce que constate Nathalie Prince : « Et c'est pourquoi aussi la littérature de jeunesse semble engluée dans un maillage de préjugés généralement négatifs : elle relèverait de la paralittérature ou de la sous-littérature, sinon de la non-littérature au regard de l'invasion des images ou des livres à systèmes, au regard de la naïveté ou de la simplicité des valeurs qu'elle véhicule... Le plus souvent, la littérature de jeunesse ne s'évalue qu'à l'aune des fragiles compétences de son jeune lecteur. » (« Introduction », dans Nathalie Prince (dir.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.)

création littéraire et non un déballage¹⁷. » Ailleurs, elle ajoute : « Oui, nous sommes très loin des simples témoignages sans portée littéraire¹⁸. » Enfin, elle renchérit : « Nous sommes bien loin des livres miroirs¹⁹ », textes alors à la mode, qui reflètent les préoccupations, les questionnements et les aspirations des adolescents²⁰. Il est évident que l'enjeu de cette collection se situe à part dans le champ éditorial français de l'époque. Elle revendique clairement une perspective littéraire, offre l'opportunité aux auteurs de proposer des œuvres véritables et se distingue de simples confessions dans ce que ce mot peut revêtir de plus péjoratif. Une collection d'autant plus singulière puisqu'elle voit le jour, rappelons-le, dans une période où naissent et se développent de grandes sagas portées par l'imaginaire de la *fantasy*, telles que *Harry Potter* (première traduction en français en 1998) ou *Percy Jackson* (première traduction en français en 2005). Au milieu de ces *blockbusters* de la littérature anglosaxonne entièrement tournés vers la fiction, la collection « Confessions » élabore les contours d'une écriture de soi encore inédite pour la jeunesse (et qui n'aura pas de suite ou d'équivalents, à l'échelle d'une collection tout au moins), où l'intime, l'aveu autobiographique souvent douloureux se dévoilent sans tabou et pourtant avec une certaine forme de pudeur. C'est la manière dont ce dévoilement se met en scène que je souhaite étudier en m'intéressant particulièrement à la question du genre dans quelques titres de cette collection.

Des confessions, ou la question du genre

Lorsque l'on procède à des recherches sur la littérature autobiographique destinée à la jeunesse, on prend assez rapidement conscience que le nom « autobiographie » ou l'adjectif « autobiographique » ne revêtent pas le même sens ou ne recouvrent pas la même littérature que celle publiée pour le public adulte. Les études spécialisées, souvent d'ordre didactique et pédagogique, évoquent, comme je le soulignais plus haut, ce qui relève davantage d'un espace romanesque qui emprunterait les formes des genres autobiographiques, afin de donner aux lecteurs l'impression de vécu, d'authenticité qu'ils recherchent. Il s'agit là d'un subterfuge énonciatif rendant plus proche le personnage du lecteur, une « stratégie de la proximité²¹ », ainsi que la nomme Daniel Delbrassine, qui repose notamment sur l'âge du héros et son sexe (majoritairement des adolescents masculins), sur le cadre de l'histoire (l'Occident) et sur « la prédominance du "je" narrateur²² ». La spécialiste australienne Barbara Wall indique que ce choix énonciatif permet de « simuler une relation entre pairs avec le jeune lecteur²³ », lui donnant le sentiment qu'un *alter ego* s'adresse à lui. Ainsi, dans cet espace littéraire destiné aux jeunes lecteurs où l'écriture du « je » est majoritairement une littérature de fiction, la

17. Abensour, « Confessions, des autobiographies littéraires pour les adolescents », art. cit., p. 9.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. Voir notamment Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui*, op. cit.

21. *Ibid.*, p. 247.

22. *Ibid.*, p. 250.

23. Barbara Wall, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Londres, MacMillan, 1991, p. 248, cité dans Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui*, op. cit., p. 250.

collection « Confessions » semble vouloir jouer, de manière véritable, le jeu du « je », du « je » pacté au sens de Philippe Lejeune, c'est-à-dire des textes dans lesquels l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même entité, garantie par leur homonymat. D'ailleurs, Béatrice Decroix, ainsi que le rapporte Maggy Rayet, rédigea une charte à laquelle les écrivains de la collection devaient se conformer. Elle comportait quatre engagements :

Se choisir un thème qui correspond à son histoire personnelle. Écrire un récit de vie qui transcende le simple journal intime. Parler à la première personne et au présent de l'indicatif. Le « je » du narrateur est le « je » de l'auteur. Mettre en veille le fictionnel pour mettre en avant la sincérité²⁴.

On semble être ainsi face à une littérature canoniquement autobiographique, mise à part la mention du « présent de l'indicatif » qui contrevient au caractère rétrospectif du récit, tout au moins tel que le postule Lejeune dans sa définition²⁵. Cependant, on convient que le présent peut être employé à titre de présent de narration mais qu'il ne saurait, cependant, se substituer aux nuances de tous les temps du passé. On comprend qu'il s'agit là de rendre les textes plus abordables et accessibles à de jeunes lecteurs, de leur donner l'impression que ce qui se raconte se joue devant leurs yeux, les auteurs usant de ce que Daniel Delbrassine nomme une « stratégie de la tension [qui] se fonde sur l'usage préférentiel du "discours" au détriment du "récit" »²⁶. On peut toutefois aussi postuler que ce choix du présent renvoie au trait caractéristique de l'autofiction telle que définie par Philippe Gasparini, qui mentionne comme un des dix critères du genre, à côté de l'identité onomastique, « un large emploi du présent de narration »²⁷.

Après avoir énoncé ces consignes, Béatrice Decroix en modère toutefois la rigidité. Elle « nuance elle-même la portée des consignes », poursuit Maggy Rayet : « La sincérité n'implique pas nécessairement la vérité. Ce n'est pas parce qu'on lève le voile qu'on se souvient de tout et qu'on va tout dire²⁸. » D'une littérature purement autobiographique, on glisse, par l'intermédiaire de cette nuance (qui n'est pas des moindres), à un espace autobiographique dans lequel on pourrait tricher, sinon jouer avec l'idée même de vérité comme le suggère Béatrice Decroix dans la précision qu'elle apporte. Peut-on être sincère en ne disant pas la vérité ? La vérité s'accommode-t-elle de secrets ? Cela mériterait probablement une étude lexicologique fine mais on voit que l'idée d'autobiographie, de confession n'est pas ici synonyme de dévoilement de soi, d'éthique de la transparence, n'engage pas un « pacte de vérité »²⁹ qui obligerait l'auteur vis-à-vis de son lecteur. L'autobiographie est toujours une histoire d'intention : intention de vérité dans un acte de sincérité littéraire. Si la vérité est manquée (souvenirs-écrans, oublis, reconfiguration inconsciente de souvenirs, disposition

24. Maggy Rayet, « La collection *Confessions* », *Lectures. La Revue des bibliothèques*, n° 135, 2004, p. 73.

25. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

26. Daniel Delbrassine, « Deux stratégies de séduction du lecteur dans le roman contemporain adressé aux adolescents », dans Cécile Boulaire (dir.), *Le livre pour enfants*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 136.

27. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 209.

28. Rayet, « La collection *Confessions* », art. cit., p. 73.

29. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 27.

légale), au moins est-elle toujours visée. Par ailleurs, on ne saurait non plus assimiler une telle définition à celle de l'autofiction au sens strict du terme, puisque Gasparini relève comme autre critère du genre « un engagement à ne relater que les "faits et événements strictement réels" » et à manifester « la pulsion de "se révéler dans sa vérité"³⁰ ». Pourtant, l'éditrice semble dessiner les contours d'une littérature qui s'en approche, rapportant les propos qu'elle répète à ses auteurs : « ces livres ne sont pas des journaux intimes, ce ne sont pas non plus des autobiographies, vous devez dépasser votre propre histoire, structurer votre propre texte comme un roman avec un début, une fin, un suspens narratif. [...] Racontez-moi une histoire sur un sujet un peu spécial : vous³¹. » On retrouve ici des critères définitoires de l'autofiction énoncés par Gasparini : « le primat du récit » ; « la reconfiguration du temps linéaire » ; « une stratégie d'emprise du lecteur »³².

Qu'en est-il alors concrètement ? Le premier constat est que les auteurs se sont emparés librement des directives et le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Ainsi, on trouve la présence de textes qui se présentent comme des témoignages autobiographiques. C'est le cas de *Hé petite* (2003) de Yaël Hassan, un des premiers livres de la collection. La narratrice, qui est aussi l'autrice (on trouve de très nombreux autobiographèmes qui les assimilent), raconte son enfance et son adolescence sous le signe de la différence, du regard et des remarques des autres du fait de sa petite taille, et comment elle parvient à faire de cette singularité une force, aidée par ses parents. Un texte qui suit conventionnellement la chronologie des années scolaires et aboutit à l'acceptation de soi et à l'acceptation par les autres. Chacun des chapitres est précédé, sur une pleine page de couleur verte, d'une citation, d'auteurs connus ou anonymes (La Fontaine, Marivaux, Bobin, Duteurtre, Coluche) en relation avec la taille, visant à faire comprendre au jeune lecteur qu'elle ne saurait résumer la grandeur d'un individu. *Confession d'une grosse patate* (2003), de Susie Morgenstern, se positionne dans le même registre de l'acceptation de soi et respecte le pacte autobiographique sur la même modalité qui consiste à parsemer le texte d'autobiographèmes (origine, lieu de vie, métiers, narratrice se revendiquant l'autrice des livres de Susie Morgenstern...). C'est le problème du poids, de la boulimie qui est abordé, mais son traitement est davantage thématique que chronologique (le titre des chapitres redouble le titre du livre : « Combien pèse un gros cœur ? », « Combien pèse une mère ? », « Combien pèse un régime ? »). Le texte est écrit au présent et relève davantage de l'autoportrait que de l'autobiographie en ce sens que, comme le signale Michel Beaujour, « l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi³³ ». Et ce sont des fragments que propose ici la narratrice, des vignettes qui répondent à la question posée par le titre du chapitre. Cette *Confession d'une grosse patate* constitue aussi un autoportrait dans la mesure où ce dernier, toujours selon Beaujour, est un livre « où l'écriture est inéluctablement amenée à s'interroger sur le lieu de sa production, sur

30. Gasparini, *Autofiction*, op. cit., p. 209.

31. Decroix, « Confessions, des autobiographies littéraires pour les adolescents », art. cit., p. 8.

32. Gasparini, *Autofiction*, op. cit., p. 209.

33. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 8.

l'incarnation du verbe et sur la résurrection du corps³⁴ ». Or, sujet du livre oblige, le corps se fait ici littéralement corps du texte, corps attiré par toutes sortes d'aliments, de plats, qui nourrissent tout autant le texte sous forme de listes que la narratrice elle-même. Mais ce corps qui se voit sans cesse grossir et qui ne sait résister aux tentations est aussi source de désespoir parfois, d'angoisses et de regrets, souvent :

J'aimerais cesser d'y penser. J'aimerais ne plus faire de ça le problème central de mon existence. Je voudrais que ça n'ait plus d'importance. Je suis souvent désespérée à ce sujet. Régime après régime, échec après échec, ma vie passe. Je me parle, je me gronde. Je me dis souvent ceci : « Cesse d'être une monstresse d'ogresse de grosse patate dans des misères de sacs à patate. Finis-en avec ce problème une fois pour toutes. Et patati et patata »³⁵.

Le livre se clôt cependant sur une note d'espoir et d'encouragement, empreinte d'une certaine ironie, souvent présente tout au long du roman. L'illustration de la dernière page, toute rose sur fond blanc, représente une patate portant des lunettes en forme de cœurs, celles que porte parfois l'autrice, allongée sur un transat, au bord de la mer. Et la narratrice de noter :

Je finis donc ces confessions sur une note ensoleillée. Comme je dis toujours à mes enfants, à mes étudiants avant une interro : « Détendez-vous ! » Je vous le dis aussi.

Un jour, ma balance va me faire un grand sourire et je pèserai alors beaucoup moins, beaucoup, beaucoup moins, qu'un hippopotame³⁶.

L'humour devient alors pour la narratrice et le jeune lecteur ou la jeune lectrice un mécanisme de défense permettant une forme de résilience. La valeur testimoniale de la confession se double ainsi d'une fonction réparatrice importante pour le jeune lectorat visé.

C'est sur un autre registre que se positionne *Celui qui n'aimait pas lire* (2004) de Mikaël Ollivier que l'on peut considérer comme le récit d'une vocation. Le livre s'interroge sur la relation du narrateur aux livres et comment cet enfant qu'il fut, qui n'aimait pas lire et qui considérait la littérature comme un pensum du fait de son enseignement scolaire, devint finalement écrivain. Le livre – qui contient un pacte autobiographique explicite par l'intermédiaire de la mention de la date de naissance du narrateur et d'une appréciation sur son bulletin scolaire, rapportée par le narrateur, où est stipulé son prénom (« Mikaël a des réelles possibilités, dommage qu'il ne fasse pas plus d'efforts³⁷ ») – est ponctué de nombreuses références intertextuelles, de titres de romans, de listes d'écrivains qui ont progressivement amené l'auteur-narrateur à prendre lui-même la plume et à en faire son métier. Le déroulement de l'histoire n'est pas totalement chronologique, vu que le récit s'ouvre sur une scène où le narrateur, âgé de 34 ans, écrivain, se demande ce qui s'est passé dans sa vie pour prendre un train qui l'amène à un salon du livre, « alors que toute [s]a jeunesse [il] n'a cessé de dire

34. *Ibid.*, p. 330.

35. Susie Morgenstern, *Confession d'une grosse patate*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2003, p. 140.

36. *Ibid.*, p. 142.

37. Mikaël Ollivier, *Celui qui n'aimait pas lire*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2004, p. 77.

“j’aime pas lire”³⁸». Le roman consiste alors à relater les circonstances qui ont fait de lui un homme de lettres et prend clairement la forme d’un récit de « venue à l’écriture », selon l’expression d’Hélène Cixous³⁹. Mais cette vocation est faite d’embûches : le narrateur se « casse le nez sur Camus et Zola⁴⁰ », on ne lui fait pas comprendre que « dans Stendhal aussi il y a du rêve, de l’aventure, du frisson, du dépaysement, de l’émotion, de l’action, du rire ⁴¹ ! ». En fait, la littérature lui est mal présentée. Aux livres, il préfère le septième art et son père s’en servira en lui montrant *Le vieil homme et la mer* (1958) de John Sturges avec Spencer Tracy, pour le ramener à la lecture en lui glissant dans les mains, le lendemain de la diffusion, le roman d’Hemingway. Sont alors cités plusieurs extraits du livre de l’écrivain américain, puis le titre de nombreux autres qui ont marqué le narrateur enfant, comme pour, à son tour, embarquer dans son sillage ses lecteurs qui, à son image, penseraient, à tort, ne pas aimer les livres. L’autobiographie de vocation se double alors d’une « autobiographie de lecteur », expression qui désigne une pratique à la frontière de la didactique et de la sociologie dans laquelle des élèves expriment, à la demande d’enseignants ou de sociologues, leur relation à la lecture⁴². *Celui qui n’aimait pas lire* se fait ainsi livre miroir, non pas seulement de l’auteur qui se raconte, mais aussi du lecteur qui se fait raconter. Ce faisant, Mikaël Ollivier s’inscrit dans un *topos* du genre, que Brigitte Louichon évoque en ces termes :

Rares sont les autobiographes qui ne sacrifient pas à ces pages dévolues aux lectures d’enfance, puis aux textes fondateurs et aux lectures importantes. Depuis plus de deux siècles donc, les écrivains qui se racontent, racontent aussi leurs lectures, évoquent leurs souvenirs de lecture parce que, comme Rousseau sans doute, ceux-ci ont fortement à voir avec « la conscience de soi-même »⁴³.

Partager sa « venue à l’écriture » par la fréquentation d’abord compliquée, puis passionnée des livres, n’est-ce pas, indirectement, amener le jeune lecteur réticent à devenir à son tour un lecteur enthousiaste ? L’autobiographie pour adolescents au début des années 2000 aurait-elle toujours des visées didactiques, initiatiques ou formatives ?

Dans cet ensemble, on remarque plusieurs textes qui constituent assurément de véritables réussites. Les très aboutis *Un autre que moi* (2003) et *Un dernier été* (2005), de Bernard Friot, relatent la vie douloureuse du narrateur en pensionnat et son dernier été avant de quitter sa famille, été qu’il passe chez sa grand-mère, alors que son grand-père est gravement malade et – croit-on – sur le point de mourir. Deux romans graves, douloureux qui racontent la peur de la séparation et l’apprentissage de la mort. Deux textes dans lesquels le narrateur n’est pas clairement identifié à l’auteur et qui constamment soulèvent la difficulté qu’il y a à

38. *Ibid.*, p. 18.

39. Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *La Venue à l’écriture*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1977.

40. Ollivier, *Celui qui n’aimait pas lire*, *op. cit.*, p. 64.

41. *Ibid.*, p. 99.

42. Voir notamment Annie Rouxel, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 137-151.

43. Brigitte Louichon, *La Littérature après coup*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 13.

écrire sa propre histoire, et interrogent la nature même de l'écriture de soi. Dans ce qui relève du préambule de *Un dernier été*, le narrateur (l'auteur ?) note :

C'est un mensonge et c'est ma vérité. J'ai ouvert la porte, les ombres sont entrées, pâles, embrouillées. Avec un peu d'encre, j'ai redessiné les contours, et j'ai cherché les mots pour mettre les couleurs. Je n'ai pas d'autres mots que ceux que je connais, je ne sais plus qui me les a appris. C'est un mensonge et c'est ma vérité. Je laisse dire aussi, je n'ai rien prévu, pas calculé. Images brisées, impressions fragmentées, je recompose une mémoire éclatée. Trace légère, faible lumière, l'écran est en noir et blanc.

Dans un style syncopé qui rappelle Serge Doubrovsky, théoricien et inventeur du mot « autofiction », et qui, lui aussi, pratiquait une écriture « fragmentée », « éclatée », Bernard Friot met en lumière de manière très juste que l'écriture autobiographique est un exercice littéraire qui, peut-être plus que les autres, s'effectue dans le questionnement de son propre geste. Ces « impressions fragmentées », cette « mémoire éclatée », la dialectique du mensonge et d'une vérité toute subjective (« ma vérité »), se manifestent ici comme pour sceller un véritable pacte autofictionnel envisagé comme écriture de soi consciente de son impossibilité. On ne peut que constater que l'écriture autobiographique, même quand elle se destine à de jeunes lecteurs, se conçoit dans un questionnement, une métaréflexion qui est le propre du genre.

Dans *Tu seras la risée du monde* (2004), Jean-Paul Nozière fait le choix du roman autobiographique. La journaliste Maggy Rayet signale que l'écrivain a toujours ressenti « le désir de dire son enfance et son adolescence⁴⁴ ». Pour l'écriture de ses « confessions » chez de La Martinière, il posa lui-même ses conditions à l'éditrice : « Si on me publiait, ce serait mon histoire, au mot près. Personne ne toucherait à mon enfance⁴⁵ ». Pourtant le narrateur de son roman se nomme Camille. Il y raconte son enfance dans les années cinquante et confesse être un « pisse-au-lit⁴⁶ », lourd secret qu'il dissimule alors, car il est vécu par toute la famille comme une honte et même un drame. Le choix d'un narrateur hétéronyme de l'auteur semble en contradiction avec le souhait de Nozière de raconter et de publier sa vie « au mot près ». Cependant, là encore, le texte s'inscrit dans une lignée autofictionnelle (même si cette dernière postule un pacte autobiographique ici absent), comme le suggèrent deux des trois épigraphes reproduites en page de garde. Gérard Genette précise qu'une des fonctions de l'épigraphe consiste « en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification⁴⁷ ». Car l'épigraphe est le fait de l'auteur et non du narrateur. Or Nozière fait apparaître cette phrase de Léo Ferré qui révèle clairement le projet autobiographique de son livre : « C'est au fond très amusant de parler de soi. On s'aperçoit qu'on est un sujet inépuisable⁴⁸. » Mais la teneur autobiographique se double d'un questionnement sur le genre

44. Maggy Rayet, « Jean-Paul Nozière : des mots pour le dire », *Lectures. La Revue des bibliothèques*, n° 147, 2006, p. 53.

45. *Ibid.*

46. Jean-Paul Nozière, *Tu seras la risée du monde*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2004, p. 18.

47. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 147.

48. Nozière, *Tu seras la risée du monde*, *op. cit.*, p. 5.

par l'entremise de cette autre épigraphe de Jack Kerouac : « Rien n'est peut-être vrai, mais tout est réel⁴⁹. » Ainsi, comme Bernard Friot, Jean-Paul Nozière se lance dans l'entreprise « confessionnelle » de la collection en menant une réflexion sur l'écriture de soi. L'emploi du pseudonyme (et donc le refus du pacte à l'intérieur d'un texte qui se veut la vie au « mot près »), la nuance entre le « vrai » et le « réel » en sont la manifestation.

Parmi les autres dispositifs narratifs intéressants, on peut citer *Avec toi, Claire, j'aurais aimé la vie* (2004), journal coécrit par Claire Mazard et Hélène Lune. Les pages du journal de chacune des deux narratrices (dont l'identité correspond à celle des autrices), alternent et dessinent peu à peu leur histoire d'amour. Le sentiment amoureux se révèle à chacune d'elles-mêmes mais elles éprouvent des difficultés à se l'avouer. C'est donc une histoire d'amour manquée, tout au moins non concrétisée qui se donne à lire sous la forme de ces deux journaux intimes reconstitués (dispositif récurrent dans la littérature de jeunesse). De cette manière, la forme du journal intime se fait procédé romanesque d'une écriture autobiographique à quatre mains. Enfin, *Dans la rue du bonheur, perdue* (2005) de Rachel Hausfater se présente comme un poème narratif en vers libres. Les strophes, par un jeu de couleurs, font alterner le « maintenant » de la narratrice adolescente et le « avant » de l'enfant qu'elle était. Ce dispositif graphique permet d'inscrire physiquement sur la page la déchirure que constitue le passage à l'adolescence, avec les changements du corps, la difficile relation à la mère, l'évocation de la disparition du père. À ces deux temporalités s'en ajoute une troisième, le « je » écrivant devenant une adulte à la fin du poème-récit, adulte apaisée, retrouvée. Ce dispositif original, qui pourrait constituer un hommage à *Une vie ordinaire* de Georges Perros, une des rares autobiographies en vers recensées, met en lumière la multiplicité des « moi », des strates, qui constituent notre identité. C'est ce que souligne l'autrice dans son épilogue : « Le moi enfant écrit des livres pour enfants [...], le moi adolescent écrit des livres pour adolescents [...] le moi maman fait tout pour que la vie de mes trois enfants soit un trésor⁵⁰. »

La littérature autobiographique pour adolescent, comme on vient de le voir, investit le champ autobiographique de différentes manières, des plus conventionnelles aux plus originales, tant en ce qui concerne la forme que les questionnements soulevés. Il s'agit maintenant d'interroger, s'il y en a une, la spécificité non plus générique ou formelle, mais peut-être éthique d'une écriture de soi qui s'adresse aux jeunes lecteurs.

Une écriture spécifique ?

Que dit-on de soi quand on s'adresse à un jeune public ? La question du destinataire et de ses spécificités fait de l'écriture autobiographique un exercice délicat qui doit se soumettre au contrat de transparence qu'impose le genre mais aussi à la pudeur, à la retenue, sinon même peut-être à l'autocensure qu'exige ce secteur particulier de l'édition. C'est ce que Delbrassine

49. *Ibid.*

50. Rachel Hausfater, *Dans la rue du bonheur, perdue*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2005, p. 124.

a appelé le « respect du lecteur » propre au roman contemporain adressé aux adolescents, et qui s'applique de manière pertinente au genre autobiographique :

Sa propension [celle du roman contemporain adressé aux adolescents] à se concentrer sur les thèmes tabous en fait le lieu d'une tension entre, d'une part, les limites imposées par la responsabilité des créateurs envers le public (auto-censure et respect du lecteur) et, d'autre part, la fonction même du genre, qui se voit formateur, voire initiatique, donc forcément tourné vers des contenus dérangeants⁵¹.

Ainsi, comment dit-on les blessures douloureuses dans des textes autobiographiques, de manière à ne pas les exacerber chez un lecteur peut-être déjà fragilisé par des problèmes similaires ?

On constate des dispositifs intéressants qui singularisent cette écriture du « je ». Je ne donnerai que quelques exemples rapides car le corpus mériterait un travail beaucoup plus attentif. *Confession d'une grosse patate*, de Susie Morgenstern, se positionne, comme *Hé petite !*, dans le registre de l'acceptation de soi, de la résilience. C'est le problème de la boulimie et du surpoids occasionné qui est abordé. Le thème conventionnel est cependant traité avec originalité dans la mesure où la narratrice-autrice s'adresse principalement à celles et ceux qui rencontrent des difficultés du même ordre. Le livre prend la forme d'une thérapie, clairement énoncée : « Une confession est un aveu, un aveu de péchés, un aveu de bêtises. On espère en se confessant enlever un poids. C'est le cas de le dire⁵². » Mais, fait remarquable, la narratrice invite le lecteur à effectuer un travail identique, l'engage à écrire et à son tour, à se libérer de ses poids, à transformer l'acte de lecture en acte d'écriture, lui-même considéré comme acte libérateur : « Voulez-vous faire, en même temps que moi, votre propre confession ? Prenez un cahier ou des feuillets ou ouvrez un dossier dans votre ordinateur et accompagnez-moi⁵³. » Chaque chapitre se termine par une question qui appelle le lecteur à s'interroger, à fouiller son propre moi, à se faire double de l'autrice : « C'est mon obsession d'écrivain d'être l'archéologue de moi-même, [d']essayer d'extraire tous mes secrets, d'interroger mes pensées, mon passé et d'espérer que quelque part ça va aider, m'aider moi-même bien sûr et peut-être aider quelqu'un d'autre⁵⁴. » Les mots deviennent alors un acte cathartique qui se double d'un acte de résistance pour l'autrice, et la « confession » un appel au lecteur à faire de même : « Est-ce que les mots peuvent nous aider à résister ? Essayons⁵⁵ ! ». Le « je » se transforme de cette manière en « nous » et l'écriture de soi en combat collectif. L'empathie que ressent traditionnellement le lecteur pour l'auteur qui expose ses fêlures s'inverse ici : c'est l'autrice qui, se repositionnant comme l'enfant qu'elle a été, se met à la place de ses lecteurs et scelle avec eux un pacte d'empathie, tentant de transformer le retour personnel sur soi en exercice collectif. Cette démarche rappelle que le mode de lecture de l'autobiographie est particulier, comme le signale Philippe Lejeune :

51. Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui*, op. cit., p. 380.

52. Morgenstern, *Confession d'une grosse patate*, op. cit., p. 13.

53. *Ibid.*, p. 20.

54. *Ibid.*, p. 13-14.

55. *Ibid.*, p. 20.

Le lecteur d'autobiographie est quelqu'un qui cherche le contact. Il est sensible, vulnérable à un certain nombre de choses. Il peut ne s'ouvrir qu'à ce qui correspond à sa propre expérience ou être curieux de vies assez différentes de la sienne. [...] Cette participation, cette implication, cette recreation le placent dans une posture différente de celle du lecteur de fiction⁵⁶.

Parce que l'adolescent est peut-être encore plus vulnérable, Susie Morgenstern fait le choix de lui tendre la main. De son côté, Mikaël Ollivier, dans l'épilogue caractéristique de la collection, conclut son roman par une confession qui les dépasse ou les englobe toutes :

Que ce soit dans mes romans pour la jeunesse ou pour les adultes, dans mes scénarios pour la télévision ou pour le cinéma, j'ai déjà souvent utilisé le *je*. Mais jamais ce pronom n'aura été aussi personnel que dans le livre que vous tenez entre vos mains. Être le sujet de son propre livre, sa première personne, est singulier. Mais j'espère que sous vos yeux, ce *je* saura devenir un *nous*⁵⁷.

On le comprend ici, la littérature autobiographique pour les jeunes lecteurs est une littérature particulièrement adressée, qui prend en considération son destinataire, le guide, l'engage même à son tour dans une démarche d'écriture. Le « je », chez Susie Morgenstern et Mikaël Ollivier, tend au « nous ».

Pour terminer ce parcours à travers la collection, il est utile de revenir à *Tu seras la risée du monde* de Jean-Paul Nozière. Ce texte constitue un cas intéressant qui interroge en même temps le « comment » de l'écriture et son contenu. Ce livre qui reçut un très bon accueil critique (« Magnifique témoignage d'un excellent écrivain sur une enfance douce-amère⁵⁸ », selon *Le Monde de l'éducation*), proposé pour divers prix, fut par ailleurs l'objet de critiques, voire d'une polémique. Les critiques portaient notamment sur la langue considérée comme trop crue, trop brute pour de jeunes lecteurs. La Ligue des familles, association de parents belge, reçut des lettres qui dénonçaient « une littérature douteuse », « au langage vulgaire et pervers équivalant à l'apologie de la débauche »⁵⁹. Par ailleurs, des enseignants se plainquirent aussi : « Sachez que mes élèves ne le liront pas⁶⁰. » Ces réactions reposent en fait simplement sur des passages qui évoquent la découverte de la sexualité, notamment par l'intermédiaire d'un accouplement entre un étalon et une jument auquel assiste, tout excité, le narrateur : « C'est sa bite. Maintenant, mon père va la fourrer dans la fente de Karina, Barnabé enverra sa giclée et Karina aura son poulain⁶¹. » Ce sont là les paroles du « gros Pierrot » qui commente la scène, alors que le narrateur a généralement interdiction de prononcer des vulgarités. Ce cas interroge dans la mesure où la littérature pour la jeunesse – peut-être plus encore quand elle est autobiographique – ne peut pas tout dire quand il s'agit justement, dans le pacte de sincérité qu'elle suppose, de tout dire. Ici, ce sont les mots vulgaires, pourtant ceux d'un

56. Michel Delon, « Philippe Lejeune : pour l'autobiographie. Propos recueillis par Michel Delon », *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 23.

57. Ollivier, *Celui qui n'aimait pas lire*, op. cit., p. 190.

58. Rayet, « Jean-Paul Nozière : des mots pour le dire », op. cit., p. 53.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. Nozière, *Tu seras la risée du monde*, op. cit., p. 140.

enfant, « le gros Pierrot », qui décrivent l'accouplement d'une jument et d'un étalon, chacun portant des prénoms d'homme et de femme (Barnabé et Karina), qui offusquent parents et prescripteurs. Ainsi l'acte sexuel devient-il, à tous les sens du terme, un acte animal. Ce regard est bien celui d'un adulte qui considère qu'un adolescent ne doit pas lire de tels passages. De cette manière il devient clair que la littérature autobiographique pour adolescents est particulièrement adressée, comme je le soulignais plus haut, mais cette polémique révèle qu'elle l'est doublement, aux adolescents mais aussi aux adultes/censeurs (Nathalie Prince parle de « double lectorat⁶² »), ce qui complique la tâche de l'auteur dans son entreprise de dévoilement de soi. De la même manière, on peut revenir sur *Dans la rue du bonheur, perdue* de Rachel Hausfater. Cette confession en vers, qui exprime de manière assez violente la crise d'adolescence, dans les sentiments extrêmes dont elle est la cause, se termine par un chapitre intitulé « Et après » dans lequel la narratrice devenue adulte évoque le bien-être retrouvé, le bonheur d'une vie apaisée. Il semble que la déchirure de l'adolescence ne puisse pas se dire en elle-même, pour elle-même, qu'elle doive être expliquée, rationalisée, moralisée par les mots de l'adulte. C'est que la littérature pour adolescents serait par nature didactique, édifiancée. Et qu'on ne pourrait tout dire qu'à condition de trouver un sens aux maux les plus aigus. De cette manière, l'éthique de la transparence ou du tout dire constitutive de l'acte autobiographique semble entravée quand l'autobiographie s'adresse aux jeunes lecteurs. Ce sont peut-être là les limites d'une telle collection.

Conclusion

La collection « Confessions » des Éditions de La Martinière marque un moment particulier dans la littérature destinée à la jeunesse. Une expérience unique qui s'inscrit dans un contexte où la littérature autofictionnelle était en plein essor dans l'univers éditorial généraliste et qui s'est développée, dans une sorte de glissement, dans la littérature de jeunesse, révélant que cette dernière est toujours en phase avec les préoccupations de son temps. Cependant, cette collection n'aura duré qu'un temps (2003-2007) et elle marque, selon les justes propos de Daniel Delbrassine, l'apogée d'un « mouvement qui voit les caractéristiques propres au "genre" se combiner à la mode de l'écriture intime pour donner au "je" tout son poids dans le roman adressé aux adolescents⁶³ ». On peut ainsi considérer que cette collection constitue une charnière entre une veine réaliste qu'elle vient clore et une veine portée vers l'imaginaire qui s'ouvre alors. Aujourd'hui, les livres de cette collection ne sont plus disponibles que d'occasion et il est probable qu'ils ne rencontreraient pas beaucoup de succès face à la littérature *Young Adult* définie comme « univers romanesque spécialement conçu pour les adolescents et jeunes adultes actuels, mettant en scène des récits initiatiques imaginaires ayant pour cadre les genres de la fantasy, de la dystopie et de la romance sentimentale⁶⁴. » Une littérature qui, comme le remarque Laurent Bazin, fait l'objet d'une méfiance critique mais dans

62. Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 131.

63. Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui*, op. cit., p. 265.

64. Marlène Foucherand, « Laurent Bazin, *La littérature Young Adult* », *Lectures*, 28 mai 2020.

laquelle, assurément, « se jouent de nouveaux comportements, de nouveaux concepts, de nouvelles visions du monde » qu'il « paraît dès lors indispensable de prendre au sérieux »⁶⁵.

Cependant, la collection « Confessions » pose des questions fondamentales liées à la pratique de l'écriture de soi, sur lesquelles je souhaite conclure. 1) L'écriture autobiographique de l'adolescence n'est-elle pas condamnée, quand elle s'adresse aux adolescents, à n'être traitée, pour des raisons éditoriales, que sur un mode thématique ? En effet, on constate que les adolescences des auteurs qui se confessent ici ne se réduisent souvent qu'à un seul de leurs aspects : la petite taille de Yaël Hassan, les problèmes de poids de Susie Morgenstern, la découverte de la vocation littéraire de Mikaël Ollivier... Chaque adolescence semble alors s'écrire, non pas comme une histoire de vie pour elle-même, mais pour le thème porteur qu'elle traite. 2) Une littérature autobiographique authentique, respectant le pacte de sincérité, quand elle met en jeu ce qui relève de l'intimité et se donne pour objectif de se dévoiler, de se raconter, est-elle conciliable avec la littérature de jeunesse dans laquelle toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire ? Les critiques adressées au texte de Jean-Paul Nozière (pour n'avoir parlé que de reproduction animale) ne peuvent qu'engager les auteurs à une forme d'autocensure remettant en question le pacte de sincérité.

Bibliographie

- ABENSOUR Corinne, « Confessions, des autobiographies littéraires pour les adolescents », *Nouvelle Revue Pédagogique, Lettres Collège*, 2005, p. 8-9.
- BAUELLE Yves, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 145-157. doi.org/10.4000/books.psn.480
- BAZIN Laurent, *La Littérature Young Adult*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2019.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- DELBRESSINE Daniel, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil, 2006.
- « Deux stratégies de séduction du lecteur dans le roman contemporain adressé aux adolescents », dans Cécile Boulaire (dir.), *Le Livre pour enfants*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 135-146. doi.org/10.4000/books.pur.41349
- « Le récit de soi dans la littérature adressée à la jeunesse : Propositions d'activités pour la classe de français », dans J.-L. Dumortier (dir.), *Pour aborder en classe l'écriture de soi*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 81-100.
- DELON Michel, « Philippe Lejeune : pour l'autobiographie. Propos recueillis par Michel Delon », *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 20-23.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- FOUCHERAND Marlène, « Laurent Bazin, *La littérature Young Adult* », *Lectures*, 28 mai 2020. journals.openedition.org/lectures/41702
- FRIOT Bernard, *Un autre que moi*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2003.

65. Laurent Bazin, *La littérature Young Adult*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2019, p. 61.

- *Un dernier été*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2005.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GRIMAUD Lin, « Psychanalyse et adolescence », *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 3, n° 119, 2013, p. 32-38.
doi.org/10.3917/vst.119.0032
- GUIBERT Hervé, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986.
- HASSAN Yaël, *Hé petite*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2003.
- HAUSFATER Rachel, *Dans la rue du bonheur, perdue*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2005.
- JOSSERAND Robin, *Un adolescent amoureux*, Paris, Mercure de France, 2024.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975].
- *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- LE MANCHEC Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 34, « L'écriture de soi et l'école », dir. Marie-France Bishop et Marie-Claude Penloup, 2006, p. 141-164. doi.org/10.3406/reper.2006.2734
- LÉVÊQUE Mathilde, « Littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Champion, 2017, p. 505-507.
- LOUICHON Brigitte, *La Littérature après coup*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- MARZLOFF Martine, « Les écritures en "je" dans la littérature jeunesse : truquages d'identités », colloque « Pratiques de lecture et d'écriture autobiographiques : la question de l'écriture de soi en milieu scolaire », 26 janvier 2007. Disponible sur litterature.ens-lyon.fr
- MAZARD Claire et LUNE Hélène, *Avec toi Claire, j'aurais aimé la vie*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2004.
- MORGENSTERN Susie, *Confession d'une grosse patate*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2003.
- NOZIÈRE Jean-Paul, *Tu seras la risée du monde*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2004.
- OLLIVIER Mikaël, *Celui qui n'aimait pas lire*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Confessions », 2004.
- PRINCE Nathalie, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2015.
- RAYET Maggy, « La collection *Confessions* », *Lectures. La revue des bibliothèques*, n° 135, 2004, p. 73-77.
- « Jean-Paul Nozière : des mots pour le dire », *Lectures. La revue des bibliothèques*, n° 147, 2006, p. 53-56.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile* [1762], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 239-868.
- ROUXEL Annie, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 137-151.

De l'autre côté des « miroirs d'encre » : jeux de masques et masques du je dans les fictions de Christian Grenier

NADÈGE LANGBOUR, Université du Mans

Résumé

Auteur de presque trois cents fictions pour la jeunesse, Christian Grenier n'a écrit qu'une courte autobiographie pour ce public. En revanche, il se dévoile souvent dans ses romans, empruntant pour cela les masques de ses personnages. C'est surtout le cas avec les personnages d'écrivains qui apparaissent dans ses romans. Ses confidences autobiographiques en font des romans à clés qui proposent au lecteur de jouer en décodant ses références personnelles. En effet, Christian Grenier a une approche ludique de l'écriture autobiographique, pratiquant l'autofiction – voire l'autofabulation – avec humour. Cet article propose d'étudier ces personnages qui, pour Christian Grenier, sont autant de masques lui permettant de voiler/dévoiler son moi qui s'incarne dans ces « vivants sans entrailles ».

Doit-on encore présenter Christian Grenier dans le paysage de la littérature de jeunesse française contemporaine ? Fondateur avec Pierre Pelot et William Camus de la Charte des auteurs jeunesse en 1975, auteur de près de trois cents fictions pour la jeunesse – romans, nouvelles, albums et pièces de théâtre confondus – dont plusieurs ont été couronnées par des prix littéraires, il fait partie de ces écrivains qui marquent l'histoire de la littérature de jeunesse. Si ses œuvres témoignent de sa prédilection pour la science-fiction et le roman policier, il a aussi consacré sa plume à des uchronies, des romans historiques ou réalistes dans lesquels il varie les dispositifs énonciatifs. Auteur d'une courte autobiographie publiée en 2005 sous le titre *Ce soir-là, Dieu est mort*, il réinvestit également dans certains récits les codes génériques de l'écriture autobiographique comme ceux du journal intime sur lesquels se fondent son roman autobiographique *L'Amour pirate* ou son diptyque romanesque *La Fille de 3^e B* et *Le Pianiste sans visage*. Dans ses œuvres à destination de la jeunesse, écriture autobiographique et écriture romanesque sont donc intrinsèquement liées. Il s'y livre et se dévoile, mais sous le masque de la fiction. Fils d'un couple de comédiens, fréquentant assidûment la Comédie-Française grâce à son père qui en fut le régisseur, Grenier n'a de cesse de mettre en scène son « moi » à travers ses personnages qui sont autant de costumes différents. Chaque « avatar [est] un costume de scène¹ », écrit-il d'ailleurs dans *Assassins.net*, la structure attributive lui permettant, par l'usage d'un double registre emprunté à la réalité virtuelle et à la dramaturgie, de proposer une définition personnelle de l'autofabulation. Cette dernière rejoint d'ailleurs celle de Vincent Colonna pour qui l'autofabulation est un moyen utilisé par le romancier pour enrichir son vécu en y ajoutant des situations inventées². Dans ce dialogue entre les fictions offertes au lecteur et les coulisses de l'écriture, seuls les proches de l'auteur

1. Christian Grenier, *Assassins.net*, Paris, Rageot, 2004 [2001], p. 36.

2. Voir Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristan, 2004, p. 63.

peuvent parfois reconnaître dans ses « écrits [...] l'écho fidèle et précis de [s]a vie³ ». Est-ce cette réception intimiste de la pratique d'autofabulation, qui n'est pas sans rappeler les règles du jeu/je dans les romans à clés, qui le séduit et l'incite à y revenir sans cesse ? Peut-être, mais c'est surtout pour lui l'occasion d'emboîter le pas à Diderot et de se peindre en écrivain dans « sa vieille robe de chambre⁴ », c'est-à-dire de raconter, dans un même mouvement, son « moi » privé et son « moi » public d'auteur.

La dramaturgie du « je » de l'auteur ou « l'autofiction spéculaire »

Parler de soi, pour Christian Grenier, c'est d'abord parler de sa posture d'auteur. Preuve en est le titre de l'autobiographie publiée chez Rageot en 2004 : *Je suis un auteur jeunesse*. S'il s'y défend d'écrire une autobiographie, il sacrifie pourtant bel et bien aux lois du genre, l'ouvrage répondant en tous points aux critères définitionnels du « pacte autobiographique » établis par Philippe Lejeune⁵. D'ailleurs, les liens que tisse son texte avec des œuvres de référence de la littérature du « moi » tendent à invalider la mise en garde initiale. Comment ne pas voir en effet dans la première phrase – « Longtemps, j'ai été vieux, surtout quand j'étais jeune⁶ » – un clin d'œil à l'incipit de *Du côté de chez Swann* et donc à la recherche proustienne sur la mémoire ? Comment ne pas entendre, derrière les sollicitations de l'indulgence du lecteur quant à l'imprécision des souvenirs, l'aveu rousseauiste qui ouvre *Les Confessions*⁷ ? Christian Grenier a beau déclarer dans son avant-propos que *Je suis un auteur jeunesse* « n'est pas une biographie⁸ », les échos intertextuels affirment le contraire. Ce jeu de masques et de brouillage générique, transparent dans son œuvre de littérature générale, s'opacifie dans ses fictions pour la jeunesse. Pour autant, quand il y met en scène des personnages d'écrivains, c'est à chaque fois pour lui l'occasion de se livrer sur sa posture et sa pratique d'auteur. Et ces doubles de papier, qui dessinent en creux l'autoportrait de leur créateur, sont légion dans la production romanesque grenieresque.

Ainsi, dans *Virus L.I.V.3 ou la mort des livres*, l'héroïne Allis est une écrivaine nouvellement élue à l'Académie des Lettres, ce qui lui donne l'occasion de fréquenter d'autres auteurs comme Emma G.F. Croisset, Céline L.F. Bardamu, Rob D.F. Binson ou Colin B.V. Chloé. Dans la quadrilogie du *Cycle du Multimonde*, Michaël est le neveu d'Édouard Nigerré, un écrivain qui vient de décéder mais dont les œuvres de fiction sont à l'origine des incroyables aventures

3. Christian Grenier, *L'Amour pirate*, Paris, Rageot, 2012, p. 9.

4. Voir la représentation de l'écrivain en robe de chambre dans *Assassins.net* (*op. cit.*, p. 80) ou dans *Cyberpark* (Paris, Hachette, 1997, p. 186).

5. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14.

6. Christian Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, Paris, Rageot, 2004, p. 5.

7. Cf. « L'auteur sollicite l'indulgence du lecteur. Il s'est efforcé d'être fidèle à ses souvenirs et à ses notes mais certains faits étant vieux de trente ans, des imprécisions, des oublis ou des erreurs ont pu se glisser dans certains de ses témoignages » (Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, *op. cit.*, p. 6) ; « s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1973 [1782], p. 33).

8. Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, *op. cit.*, p. 5.

vécues par le protagoniste. Dans la série *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, Emma est d'abord une adolescente férue d'écriture qui vient de remporter le deuxième prix d'un concours de nouvelles avant d'être, dans le quatrième tome, une femme d'âge mûr qui, comme l'indique le sous-titre du livre, est devenue *Écrivaine*. Et la liste des figures de romanciers qui peuplent la grande famille du personnel romanesque de Christian Grenier pourrait encore être allongée en évoquant par exemple Cyrano de Bergerac, l'un des protagonistes d'*Assassins.net* ou Martin Nigol, le romancier d'*Un personnage en quête de cœur*. Même si ces écrivains « sans entrailles⁹ » sont des êtres de fiction, ce sont aussi des personnages-miroirs qui lui permettent indirectement de parler de lui, de sa conception de l'écriture, de sa posture d'auteur. D'ailleurs, le personnage de Cyrano, inspiré tout autant de la figure historique que du héros d'Edmond Rostand, n'est pas un choix anodin : Christian Grenier est lui-même un Cyrano pour ses personnages auxquels il souffle leurs mots tout en restant dans l'ombre¹⁰. Ainsi quand, dans *Virus L.I.V.3*, Colin se fait le défenseur de la littérature de jeunesse au grand dam de sa collègue Emma Croisset, c'est en réalité Christian Grenier qui évoque les livres qui ont bercé son enfance :

C'était un vieux roman du XX^e siècle : *Le Club des Cinq en vadrouille*. Aussitôt, Colin s'en empara.
« Vous permettez ? »
Une étincelle de malice éclairait son regard. Étincelle aussitôt ternie par une tristesse enfantine.
« Voyez-vous Emma, je connais cet ouvrage ! [...] J'ai eu dix ans, moi aussi ! À mon époque, lire de tels livres ne provoquait pas le même scandale qu'aujourd'hui. D'ailleurs, bien qu'étant un garçon, j'étais aussi friand des séries *Alice* et *Fantômette* [...]. »¹¹

Les paroles de l'honorable romancier de papier de *Virus L.I.V.3* font en effet écho aux confidences autobiographiques que son créateur glisse par exemple dans la préface de *La Littérature de jeunesse : la construction du lecteur* :

J'aimerais révéler quel récit a construit le lecteur (et l'auteur ?) que je suis devenu. Ce bref aveu est la réponse, posée par la Charte des Auteurs, à la question : « Quel texte a marqué votre enfance ? » [...] L'une des premières histoires qui m'a profondément marqué est *Le petit Pioui, chien de cirque*, publiée en 1934 par Dorothy Kunhardt, traduit en 1949 et parue dans l'un des *Petits Livres d'or* des Éditions Cocorico. [...] Soixante-dix ans et quelques milliers de livres plus tard, une certitude s'impose : ni *Le rouge et le noir* ni *À la recherche du temps perdu* n'auront aussi profondément, aussi durablement façonné ma vie, mon écriture, mon imaginaire¹².

Les personnages d'auteur apparaissent donc comme des doubles autobiographiques – ou du moins partiellement autobiographiques – de Christian Grenier. D'ailleurs, dans ses romans,

-
9. Nous empruntons cette métaphore à Paul Valéry qui définit les personnages comme des « vivants sans entrailles » (*Tel Quel*, I, Paris, Gallimard, 1941, p. 221).
 10. C'est une posture que la romancière fictive Emma joue elle aussi dans *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, Paris, Oskar, 2016, p. 71.
 11. Christian Grenier, *Virus L.I.V.3 ou la mort des livres*, Paris, Hachette, 2001 [1998], p. 26-27.
 12. Christian Grenier, « Préface », dans Nadège Langbour, *La Littérature de jeunesse : la construction du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 10-11.

celui-ci dissémine des indices qui invitent à les voir comme tels. Le nom d'Édouard Nigerré, par exemple, est une anagramme de Christian Grenier, ce qui fait que le patronyme du romancier défunt du *Cycle du Multimonde* peut être compris comme un pseudonyme de l'auteur. Ce jeu de miroirs autobiographique est encore renforcé par le fait qu'Édouard a écrit des romans intitulés *La Musicienne de l'aube*, *Les Lagunes du temps* et *Cyberpark*, titres qui sont aussi ceux des trois premiers tomes de la quadrilogie composée par Christian Grenier. Cette mise en abyme du livre dans le livre, qui participe à l'autofictionnalisation de l'auteur, s'enrichit même d'un jeu intratextuel plus complexe puisqu'Édouard Nigerré est encore présenté comme l'auteur d'un roman de science-fiction, « *Le Piège aux dents d'étoiles* [qui] est sorti sous un autre titre¹³ ». Or, les informations données sur la trame de ce soi-disant roman permettent de reconnaître un récit de Christian Grenier : *Le Montreur d'étincelles*. De fait, Édouard Nigerré apparaît bien comme un double autobiographique de l'auteur.

Il en est de même pour Emma, la protagoniste de la série *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*. Reprenant les jeux de miroirs expérimentés dans le *Cycle du Multimonde*, Christian Grenier réinvestit mise en abyme et intratextualité pour faire de son héroïne un double autofictionnel. Dans le quatrième volet de la série *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, Emma est présentée comme l'auteure des trois premiers tomes¹⁴ – *L'Attentat*, *L'Écolo* et *Aminata*. Ainsi, dans *L'Écrivaine*, l'axe de la mise en abyme s'inverse : dans le jeu de miroirs entre les livres de Christian Grenier et ceux de sa romancière de papier, ce ne sont plus ceux-ci qui reflètent ceux-là. Le roman de Christian Grenier, qui a pour cadre une émission culturelle au cours de laquelle le journaliste retrace la carrière littéraire d'Emma, se nourrit de l'autobiographie imaginaire de l'héroïne afin de reconstituer les moments importants de sa vie, ce qui est expliqué dans les premières pages de *L'Écrivaine* : « Votre éditeur m'a confié le manuscrit de votre autobiographie qui sort demain en librairie. L'interview de ce soir va donc suivre le fil de votre existence¹⁵ ».

En brouillant ainsi les frontières entre son œuvre romanesque et celle de son personnage, Christian Grenier souligne bien le fait que son héroïne peut être appréhendée comme une sorte de double autobiographique, ce que tend encore à confirmer le patronyme de la protagoniste. Emma, c'est aussi le prénom de Madame Bovary, création de Flaubert qui est présenté, dans *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, comme un des modèles d'écrivain, au point que la meilleure amie d'Emma lui déclare : « Toi, tu es mon Flaubert¹⁶ ». Or, à l'instar de Flaubert qui aurait affirmé « Madame Bovary, c'est moi », Christian Grenier semble lui aussi sous-entendre, dans la façon dont il construit son personnage de roman, qu'« Emma, c'est moi ». Peut-être est-ce d'ailleurs le message caché derrière le titre du septième chapitre

13. Christian Grenier, *Mission en mémoire morte*, Paris, Hachette, 1997, p. 137.

14. Dans ces trois romans, la protagoniste âgée de dix-sept ans doit prendre le train pour aller en vacances chez ses grands-parents. En introduisant des variables en apparence anodines (Emma rate son train/monte dans le train ; Emma va ou ne va pas aux toilettes), Grenier narre trois destins possibles de son personnage.

15. Grenier, *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, op. cit., p. 8.

16. *Ibid.*, p. 179.

de *L'Écrivaine*, « Emma, Emma... et moi¹⁷ ». L'auteur, qui aime jouer avec la langue et les homophonies, ne nous invite-t-il pas à lire ici : « Et ma Emma est moi » ?

Ces jeux sur les métalepses et les mises en abyme qui sont au cœur de la quadrilogie du *Cycle du Multimonde* et de la série *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat* permettent d'apparenter les romans de Christian Grenier mettant en scène des écrivains à ce que Vincent Colonna appelle « l'autofiction spéculaire » et que celui-ci définit ainsi : « Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. » Si la fiction devient un miroir pour Christian Grenier, c'est parce qu'une part de lui se reflète justement dans ses personnages d'écrivains. Or, comme le rappelle Vincent Colonna, « En mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà le signataire, l'écrivain provoque, qu'il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l'acte créatif qui l'a fait naître¹⁸ ».

De fait, c'est bien l'acte créatif que Christian Grenier représente dans des fictions comme *Virus L.I.V.3, Un personnage en quête de cœur* ou *Mission en mémoire morte* quand il montre l'écrivain au travail, investissant tout à la fois le rôle de démiurge et celui du programmeur du monde fictif dont il encode tous les paramètres pour lui donner vie. C'est également l'acte créatif dont notre romancier révèle les secrets lorsque ces personnages d'auteur reviennent sur ce qui alimente leur imaginaire. Or, tous les « écrivains sans entrailles » qui peuplent ses livres s'accordent sur un point : un auteur nourrit ses fictions de sa propre vie, de ses rêves, de ses fantasmes au point que ceux qui les connaissent peuvent retrouver l'homme derrière l'auteur. Dans *Virus L.I.V.3*, la romancière Emma Croisset reconnaît que le roman qui lui a ouvert les portes de l'Académie des Lettres est inspiré de son vécu : « L'histoire du *Fils disparu* est vraie¹⁹ », avoue-t-elle à Allis. Invitée, lors d'une interview, à parler de son travail d'écrivain, son homonyme d'*Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat* fait des confidences qui vont dans le même sens :

Vous savez, qu'il le veuille ou non, un écrivain utilise tout ce qu'il a vécu. Il nourrit ses récits de souvenirs, d'espoirs, d'angoisses, d'émotions, de séquences qui ont traversé et marqué sa vie... Parfois, comme je l'ai fait, il part d'une situation réelle ; puis il imagine une suite différente²⁰.

De même, dans le *Cycle du Multimonde*, Michaël comprend, en relisant les romans écrits par son oncle, qu'« Édouard Nigerré s'amuse à introduire dans ses récits des personnages qui possédaient le nom et les caractéristiques de parents, de collègues ou d'amis²¹ ».

Ainsi, tout en pratiquant dans ses romans pour la jeunesse ce que Vincent Colonna appelle « l'autofiction spéculaire », Christian Grenier la théorise. Dans un habile jeu de ventriloquie, il fait entendre sa voix derrière celles de ses personnages écrivains, affirmant en

17. *Ibid.*, p. 99.

18. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 132.

19. Grenier, *Virus L.I.V.3*, op. cit., p. 62.

20. Grenier, *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, op. cit., p. 32.

21. Grenier, *Mission en mémoire morte*, op. cit., p. 53.

définitive que toute fiction revêt une dimension autobiographique. Ce faisant, il invite son lecteur à un jeu de pistes : saura-t-il découvrir l'auteur et sa vie derrière les personnages et les histoires racontées ? Saura-t-il identifier les masques du « je » ?

Masques du « je » ; règles du je(u)

Si l'on peut affirmer que les personnages de Grenier sont des masques derrière lesquels il se cache, ce n'est pas simplement en arguant l'étymologie de *persona*. C'est surtout parce que cet auteur, féru de science-fiction à laquelle il a consacré sa thèse et plusieurs essais, n'a de cesse d'explorer l'un des champs d'investigation de l'imaginaire science-fictionnel : les mondes virtuels²². Or, pour explorer un monde virtuel et y interagir, un individu doit se créer un avatar. Le motif récurrent des réalités virtuelles dans ses romans pour la jeunesse l'amène ainsi à théoriser une poétique du double où le « moi » s'incarne dans un personnage pour vivre une autre vie tout en restant partiellement lui-même. Inutile de lister toutes les fictions de Christian Grenier développant ce sujet pour démontrer l'omniprésence de cette poétique ; l'exemple de *Virus L.I.V.3* suffit.

Dans ce roman, les livres sont atteints par un virus qui efface les textes dès qu'ils sont lus. Pour autant, le lecteur peut bel et bien connaître l'histoire racontée puisqu'en lisant un livre infecté, il plonge dans l'univers virtuel du roman et s'incarne dans un personnage pour prendre part à l'action. C'est ce que découvre Allis. Expérimentant à plusieurs reprises la « Lecture Interactive Virtuelle », elle croise parfois dans l'espace romanesque d'autres lecteurs dont elle devine l'identité sous les masques des personnages qu'ils ont investis. Ainsi, alors qu'elle est plongée dans *Fahrenheit 451*, elle réalise que Montag sert d'avatar à Lund, l'homme qu'elle aime, qui est lui aussi en train de lire le roman de Bradbury :

« Je sais que tu n'es pas Montag. Ni Monday : tu es le fils d'Emma. Je ne suis pas Clarisse mais Allis, Lund ! En ce moment, je lis le roman de Ray Bradbury. Comme toi. »

Le pompier s'arrêta, comme pour s'extirper d'un rêve. Il ôta lentement son casque et ses lunettes.

C'était Lund. Il avait des yeux clairs qui ressemblaient à deux lunes identiques.

« Allis ? C'est toi, Allis ? »

À présent, il cherchait ses mots. Comme s'il lui avait fallu s'écarter d'un texte trop bien appris. Comme s'il lui avait fallu jouer un autre rôle : le sien²³.

De la même façon, dans les *Enquêtes de Logicielle* qui nécessitent que la jeune inspectrice mène des investigations dans un monde virtuel, l'héroïne reconnaît ceux qu'elle fréquente dans la réalité même si, sous le masque de la fiction, l'identification ne va pas toujours de soi. Dans *Assassins.net* par exemple, il lui faut un moment avant de réaliser que le gentilhomme

22. Voir Christian Grenier et Jacky Soulier, *La science-fiction ? J'aime !*, Paris, La Farandole, 1981 ; Christian Grenier, *La Science-fiction, lectures d'avenir ?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994 ; Christian Grenier, *La Science-fiction à l'usage de ceux qui ne l'aiment pas*, Paris, Éditions Le Sorbier, 2003.

23. Grenier, *Virus L.I.V.3*, *op. cit.*, p. 158.

du XVII^e siècle qui lui sauve plusieurs fois la vie n'est autre que Max, son adjoint et compagnon²⁴.

À l'instar de ses héros comme Logicielle, Max ou Allis – laquelle a troqué « le pays des merveilles » pour le « pays des zappeurs²⁵ » afin de passer « de l'autre côté du miroir » – Christian Grenier investit cette poétique du double dans sa pratique de l'autofiction qui est semblable à celle que Gérard Genette attribue à Proust lorsqu'il fait dire à l'auteur de *La Recherche* : « C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes²⁶. » Christian Grenier passe lui aussi de l'autre côté du « miroir d'encre²⁷ » pour s'incarner dans ses personnages. C'est de cette façon qu'il construit le personnage de Germain, l'inspecteur mentor de Logicielle de sa série policière éponyme. Dans son autobiographie *Je suis un auteur jeunesse*, il revient d'ailleurs sur l'invention de ce personnage créé pour répondre à une sollicitation de sa fille Sophie le défiant d'écrire un récit policier :

[Une] idée s'imposa, sans doute inspirée par l'envie de réinventer un couple plus moderne que celui de Watson et Sherlock Holmes : j'allais me mettre en scène, déguisé en inspecteur, et Sophie aurait les traits d'une jeune stagiaire entrée récemment dans la police. Ainsi naquirent Germain Germain et Logicielle, sa comparse. Au début du récit, les confidences de mon double à sa jeune stagiaire sont d'ailleurs conformes à ce que j'ai vécu et il s'agit là d'une partie de ma vie, à peine déguisée. Mes parents acteurs m'ont toujours éloigné du théâtre. Après la mort de ma mère, mon père s'est remarié et a demandé à sa seconde épouse de m'adopter s'il disparaissait avant elle. C'est ce qui s'est produit : mon père est mort en 1980 et en 1983, à l'âge de trente-sept ans, j'ai été officiellement adopté par sa seconde femme. Si bien que je porte, accolé à mon propre nom, celui de ma mère adoptive... Grenier bien entendu ! Germain, ainsi appelé en raison de mes affinités avec l'Allemagne, aurait son patronyme triplé : prénom, nom et nom d'adoption seraient le même²⁸.

Ces confidences se retrouvent précisément dans la bouche de Germain dans *Coups de théâtre*, le premier tome de la série des *Enquêtes de Logicielle*²⁹. L'inspecteur vieillissant raconte à sa stagiaire son enfance dans le monde du spectacle et la farouche opposition de ses parents à ce qu'il embrasse à son tour la carrière d'acteur :

GERMAIN – Mes parents étaient acteurs – oh, ils furent de très modestes comédiens : durant toute leur carrière, ils ont mangé de la vache enragée ; ils ont vécu de petits cachets, de méchants contrats et de tournées improvisées. Pour gagner leur vie, ils ont accepté les plus petits rôles qu'ils apprenaient parfois en catastrophe. Souvent, ils m'emmenaient avec eux. J'ai grandi dans la fascination de la scène, du public, des applaudissements... Un enfant ne pouvait être que séduit par cette existence de saltim-

24. Grenier, *Assassins.net*, op. cit., p. 145 et 164.

25. Grenier, *Virus L.I.V.3*, op. cit., p. 75.

26. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 358.

27. Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

28. Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, op. cit., p. 152.

29. Christian Grenier, *Coups de théâtre*, Paris, Rageot, 2004 [1994], p. 19.

banque. Aujourd'hui encore, je ne peux pas voir se lever un rideau sans ressentir une émotion très particulière. Ah, vous ne pouvez pas comprendre !

LOGICIELLE – Vous vouliez devenir acteur ?

GERMAIN – Bien entendu !

LOGICIELLE – Et ils s'y sont opposés ?

GERMAIN – Évidemment !

LOGICIELLE – La seconde consigne que votre père, avant de mourir, a donné à votre future mère adoptive, c'était sans doute de vous empêcher de faire du théâtre³⁰ ?

Loin d'inventer ici un passé à son personnage, l'auteur se contente de narrer le sien, les mots de Germain faisant écho à son autobiographie *Je suis un auteur jeunesse*³¹. S'il y a autofiction, ce n'est donc que dans la variation des carrières professionnelles que Germain et Christian Grenier ont embrassées. Face aux projets d'avenir de leur fils, ses parents affirmaient qu'il lui fallait « un bon métier, avec un salaire à la fin de chaque mois : facteur, enseignant, gendarme³²... » Christian Grenier est devenu enseignant, Germain policier.

Double de l'auteur, Germain permet au lecteur d'entrer dans l'intimité du romancier en lui faisant découvrir son lieu de résidence. Après sa mutation près de Bergerac, l'inspecteur s'installe dans un petit village du Périgord. Sa maison, décrite notamment dans *L'Ordinateur*, la deuxième enquête de Logicielle, est le reflet de celle où Christian Grenier et sa femme habitent dans le village de Le Fleix³³. La même demeure est décrite dans *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*. C'est là que vivent les grands-parents d'Emma et l'on devine alors, derrière cette fictionnalisation de l'espace personnel, un clin d'œil de l'auteur à ses petites filles, l'une d'elles lui ayant inspiré le titre de la quadrilogie³⁴.

Si Christian Grenier reste assez discret sur ses proches lorsqu'il pratique l'autofiction dans ses romans pour la jeunesse, il ne s'interdit cependant pas d'y faire allusion, d'autant plus que rendre compte du réseau familial ou amical est encore une façon de parler de soi. Comme le remarque Philippe Gasparini, « il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leurs aspirations, etc. Dans l'autofiction, [...] ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives³⁵ ». Métamorphoser ses proches en personnages est alors pour l'auteur une façon de se dévoiler, que ce soit en tant que père ou en tant qu'ami. Sa fille Sophie, tout en servant de modèle à Logicielle, apparaît également dans le *Cycle du Multimonde*. Elle y est l'amie de Michaël et la sœur de Sylvain, un autre personnage qui fait signe vers le fils de l'auteur. De même, certains de ses amis se voient octroyer un rôle dans ses univers fictionnels comme le docteur Waquier,

30. *Ibid.*, p. 21.

31. Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, op. cit., p. 26-27.

32. *Ibid.*, p. 27.

33. Christian Grenier, *L'Ordinateur*, Paris, Rageot, 1997, p. 15.

34. Lors d'un échange avec Christian Grenier, celui-ci m'a raconté l'origine du titre de la série. Pendant un déjeuner familial, tout le monde s'extasiait en goûtant le dessert préparé par Annette. L'un des convives demanda la recette à la femme de Christian Grenier : « Comment as-tu fait ça ? » ce à quoi répondit l'une des petites filles : « Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat ».

35. Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 25.

non seulement médecin légiste dans les *Enquêtes de Logicielle* mais aussi médecin du village de Le Fleix dans le *Cycle du Multimonde*, ce qui est alors en tous points conforme à la réalité, le Docteur Patrick Waquier étant un généraliste en exercice à Le Fleix qui entretient avec ses voisins – Annette et Christian Grenier – des relations amicales. De même, Daniel Collobert, un ami de l’auteur spécialiste de l’intelligence artificielle, prête son nom et ses compétences scientifiques à un climatologue dans *Cinq degrés de trop* et à un astrophysicien dans le *Cycle du Multimonde*³⁶.

À lire l’imposante production romanesque pour la jeunesse de Christian Grenier, il apparaît que le *Cycle du Multimonde* concentre, dans ses quatre tomes, les différentes facettes de l’écriture autofictionnelle pratiquée par l’auteur dans un vertigineux je(u de) mis(e) en abyme. En effet, non seulement la figure de l’écrivain Édouard Nigerrre est explicitement présentée comme son double fictionnel mais, en plus, Édouard Nigerrre lui-même s’incarne dans des personnages de ses fictions dont le contenu est narré dans des récits enchâssés. De fait, le lecteur se trouve face à une sorte d’autofiction au carré. Dans le deuxième volet du *Cycle* par exemple, l’histoire des *Lagunes du temps* « écrite » par Édouard Nigerrre est une uchronie qui se déroule à Venise. Grâce à une invention de son oncle, Michaël peut entrer physiquement dans l’univers romanesque imaginé par l’écrivain, ce qui est pour lui l’occasion de rencontrer de célèbres Vénitiens dont l’auteur de *La Locandiera* et du *Bourru bienfaisant*. Or, lorsqu’il croise le dramaturge, Michaël (Mika) est si surpris qu’il ne peut s’empêcher de l’interroger :

- Pouvez-vous, monsieur, nous dire qui vous êtes ?
- Ma foi, déclara l’homme en se levant pour esquisser une brève révérence, je m’appelle Carlo Goldoni. Écrivain, aventurier et librettiste de mon état, pour vous servir.
- Goldoni ? Je... je suis très honoré.
- Mika ne comprenait plus. Il bafouilla, confus :
- Pardonnez-moi, j’ai [...] été abusé par une ressemblance... Voyez-vous, j’ai eu un oncle qui vous ressemblait beaucoup ! Et il était écrivain, comme vous³⁷.

À l’origine de la méprise de Michaël est donc la pratique autofictionnelle d’Édouard Nigerrre qui s’est mis en scène dans son roman sous les traits de l’écrivain du XVIII^e siècle. En même temps, Édouard Nigerrre, et par ricochet Goldoni, sont des doubles autofictionnels de l’auteur. Tandis que Goldoni incarne l’amour du théâtre et de la musique classique du romancier, Édouard Nigerrre, lui, reflète non seulement son travail d’auteur mais aussi celui de scénariste, à ceci près qu’Édouard a conçu le scénario d’un « logiciel de jeu de rôles qu’il avait baptisé *Dieux, Dragons et Donjons*³⁸ », alors que Christian Grenier a travaillé sur les scénarii des dessins animés *Les Mondes engloutis* et *Rahan*. Comme son double de papier, il « touch[e] un peu à tout³⁹ ».

36. Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, op. cit., p. 156.

37. Christian Grenier, *Les Lagunes du temps*, Paris, Hachette, 1997, p. 76.

38. Christian Grenier, *La Musicienne de l’aube*, Paris, Hachette, 1996, p. 38.

39. *Ibid.*, p. 35-36.

Cette mise en abyme de l'écriture autofictionnelle qui théorise, sous le masque de la fiction, le réinvestissement de matériaux autobiographiques dans les romans, est complétée dans le *Cycle du Multimonde* par la mise en scène de la plongée du lecteur dans la mémoire de l'auteur. Pour investir physiquement les univers romanesques inventés par son oncle, Michaël doit pénétrer dans une masse informe appelée « la chose ». Celle-ci ressemble à une « caverne aux muqueuses régulières, laiteuses⁴⁰ » qui se ramifie en de « multiples cavités aux dimensions diverses, certaines très étroites, d'autres déjà assez larges pour qu'on s'y faufilât à plat ventre⁴¹ ». Ce réseau de souterrains est en fait composé par les synapses d'« un gigantesque cerveau artificiel » où sont « dupliqu[és] et [...] multipli[és] les réseaux de neurones du cerveau d'Édouard »⁴². Autrement dit, toute excursion dans l'univers romanesque de l'auteur est en définitive une excursion dans son esprit, dans ses souvenirs, dans son histoire, dans sa mémoire. Le titre du dernier tome de la quadrilogie, *Mission en mémoire morte*, confirme, si besoin, cette conception de l'écriture comme réactualisation de la mémoire.

Pourtant, cette image peu ragoûtante du double de l'auteur, réduit de manière métonymique à un énorme cerveau, soulève inmanquablement des questions sur la façon dont Christian Grenier juge et appréhende sa propre pratique autofictionnelle. N'est-ce pas un signe de la méfiance de l'auteur à l'égard de toute écriture autobiographique ? N'est-ce pas un indice d'une mise à distance humoristique à la fois de l'autofiction et de son propre « moi » sur lequel il pose parfois un regard critique, comme si ce « moi » ne pouvait jamais vraiment se dire et n'était en définitive qu'un imposteur ?

« Auteur + auteur = imposteur » : l'ère du soupçon de l'écriture autobiographique

Dans un roman à destination du lectorat adulte publié en 1990, Christian Grenier raconte l'histoire d'un écrivain qui, après l'échec de son premier roman, rencontre le succès avec son deuxième livre mettant en scène un Amérindien révolté. Écrit à la première personne, cet ouvrage remporte l'adhésion des critiques et des lecteurs mais leur engouement est fondé sur un malentendu : la narration homodiégétique les a induits en erreur, leur faisant prendre un roman pour une autobiographie. L'écrivain est alors obligé de renoncer à son identité pour endosser l'identité fictive de son personnage de « Peau rouge ». La mystification est découverte par un maître chanteur qui fait pression sur le romancier en lui envoyant la terrible équation : « Auteur + auteur = imposteur⁴³ ! »

Cette équation peut aussi se lire comme une condamnation de l'authenticité de toute écriture autobiographique : quand un auteur se dédouble dans son texte, le récit du « moi » est toujours arrangé. Volontairement ou non, il n'est pas totalement conforme à la réalité. C'est d'ailleurs ce que Christian Grenier écrit dans le dernier tome d'*Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, quand il fait dire à son héroïne :

40. *Ibid.*, p. 45.

41. *Ibid.*, p. 46.

42. Grenier, *Mission en mémoire morte*, op. cit., p. 195.

43. Christian Grenier, *Auteur auteur imposteur*, Paris, Denoël, 1990, p. 13.

La réalité, c'est ce que nous vivons. Une fois les faits écoulés, nous ne faisons que les rappeler à notre mémoire, à plusieurs reprises. Or, nos souvenirs se transforment. Surtout quand on les restitue par écrit. Si bien que les souvenirs rédigés finissent par avoir plus d'authenticité que la réalité passée – une réalité qui, définitivement, ne nous est plus accessible⁴⁴...

Ces réserves formulées par Emma, l'un des doubles autofictionnels de Grenier, témoignent d'une certaine méfiance de l'auteur à l'égard de l'écriture autobiographique. Certes il ne s'interdit pas de la pratiquer et le fait même avec beaucoup de délectation. Mais lorsqu'il s'y livre, cela relève souvent d'une démarche ludique : jeu de pistes offert à ses lecteurs à l'instar des romans à clés ; jeu de masques et de cache-cache semblables d'une certaine façon aux énigmes intertextuelles qu'il aime disséminer dans ses romans ; jeu avec lui-même, enfin, puisque ces mises en scène du « moi » s'accompagnent souvent d'une prise de distance humoristique à l'égard du « moi narré ». Preuve en sont par exemple les remarques formulées sur les romans d'Édouard Nigerré dans *Cyberpark*, le troisième tome du *Cycle du Multimonde*. Après avoir traversé « la chose », Michaël et Sophie se retrouvent dans l'univers inquiétant d'une dystopie écrite par Édouard. Dans ce monde qui leur est totalement inconnu, les deux adolescents parviennent néanmoins à se repérer car cet espace fictionnel a de nombreuses similitudes avec le cadre dans lequel se déroulent d'autres histoires inventées par le romancier. Tout en louant ce manque d'imagination de l'oncle de Michaël qui leur est salutaire, les jeunes explorateurs en font la critique :

- Et si c'était un piège ? Si nous nous jetions dans la gueule du loup ?
- Non. Je ne crois pas. Je suis sûr que nous ne risquons rien : plusieurs récits d'Édouard se terminent ainsi.
- En somme, soupira Sophie, c'est une chance que ton oncle n'ait pas renouvelé son inspiration !
- Oh, tu sais, les écrivains ne font jamais que raconter la même histoire⁴⁵...

La portée métadiscursive de ce dialogue permet alors à Christian Grenier de se livrer à une petite autocritique de sa production romanesque dont l'originalité est remise en question par ses propres personnages.

C'est encore l'un de ses personnages qui le met en accusation dans *Mort sur le net*. Alors qu'elle enquête sur un meurtre, Logicielle découvre d'étranges coïncidences entre les circonstances qui entourent le crime qui l'occupe et une fiction pour la jeunesse intitulée *L'Épée de la pucelle*. Elle décide donc d'appeler l'auteur, qui n'est autre que Christian Grenier :

- L'auteur était chez lui. Quand elle se présenta, il s'écria :
- Oh, mais je suis au courant de ce meurtre ! J'ai aussitôt pensé : incroyable, la réalité rejoint ma fiction !
 - Comment vous est venue l'idée qu'une épée puisse agir seule ?
 - Vous savez, les idées... Ce texte est une commande. Mon éditeur souhaitait publier un recueil de nouvelles fantastiques, des récits policiers se déroulant au Moyen Âge. Or j'ai déjà écrit plusieurs romans historiques sur la guerre de Cent Ans. J'ai beaucoup travaillé sur le personnage de Jeanne d'Arc.

44. Grenier, *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, op. cit., p. 10-11.

45. Grenier, *Cyberpark*, op. cit., p. 179-180.

J'ai toujours été frappé par l'apparition et la disparition quasi magiques de cette épée. Mais pourquoi cette question, lieutenant⁴⁶ ?

Tout en livrant quelques confidences sur l'origine de son texte, Christian Grenier se plaît à se représenter comme un suspect aux yeux de son personnage avant de clamer son innocence : « Je ne suis pas l'assassin, lieutenant ! J'habite dans le Périgord, à six cents kilomètres de Paris. J'ai des témoins qui pourront⁴⁷... » Pourtant, en tant qu'auteur, c'est bien lui qui a le pouvoir de « vie » ou de « mort » sur ses personnages !

Cet humour distancé qu'il prend à l'égard de lui-même témoigne du caractère ludique que revêt pour lui toute pratique autobiographique. En même temps cette mise en accusation de l'auteur par ses personnages qui s'affranchissent de l'autorité auctoriale n'est pas sans rappeler la dialectique entre le créateur et ses créatures que Pirandello met en scène dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*, une œuvre que Christian Grenier connaît bien et dont il pastiche même le titre dans sa nouvelle *Un personnage en quête de cœur*⁴⁸. Or, d'une certaine façon, la manière dont il mêle écriture romanesque et écriture autobiographique reprend cette dialectique entre l'auteur et ses personnages, à ceci près que c'est l'auteur qui est en quête de personnages lui permettant de se dire, de se raconter, de vivre d'autres vies par procuration car parler de soi, pour lui, c'est mettre en scène l'ensemble de ses « je » possibles, y compris ceux qui ne se sont jamais actualisés dans la réalité. Ses romans mêlent ainsi autofiction et autofabulation car, comme le rappelle Philippe Gasparini, « l'autofabulation permet de se projeter dans des situations imaginaires⁴⁹ ».

En définitive, pour Christian Grenier, la voie royale pour se dire est bien l'écriture romanesque et ce en dépit de toutes les contradictions génériques apparentes qui semblent renvoyer dos-à-dos roman et autobiographie. Aux yeux de notre auteur pour la jeunesse, l'autobiographie est un genre trop limité fondé sur un mensonge car le vécu narré y est toujours transformé, arrangé. Mieux vaut donc opter pour le roman qui offre des possibilités infinies, chaque personnage pouvant devenir un masque du « je ». Emma, l'héroïne d'*Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, ne dit pas autre chose lorsqu'elle oppose l'écriture autobiographique du diariste et l'écriture du romancier :

Tenir un journal, c'est passer une partie de sa vie à la raconter, au lieu de la vivre. C'est se regarder un peu trop. Écrire de la fiction permet d'ouvrir des fenêtres. [...] La fiction c'est donc explorer des destins différents [...] vivre par procuration les exploits qu'on n'a pas réalisés, les drames auxquels on a échappé... La fiction nous offre les échos de mille existences. Elle permet de donner un sens à notre vie, à nos actions. Les romans sont des miroirs déformants, formateurs et édifiants⁵⁰.

46. Christian Grenier, *Mort sur le net*, Paris, Rageot, 2009, p. 134-135.

47. *Ibid.*, p. 135.

48. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Claude Perrus, Paris, Flammarion, 2024.

49. Philippe Gasparini, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 8.

50. Grenier, *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, op. cit., p. 86.

Bibliographie

- BARONI Raphaël, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », dans Joël Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia / L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012, p. 83-99.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristan, 2004.
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GRENIER Christian, *Auteur auteur imposteur*, Paris, Denoël, 1990.
- *Coups de théâtre*, Paris, Rageot, 2004 [1994].
- *La Musicienne de l'aube*, Paris, Hachette, 1996.
- *Les Lagunes du temps*, Paris, Hachette, 1997.
- *Cyberpark*, Paris, Hachette, 1997.
- *Mission en mémoire morte*, Paris, Hachette, 1997.
- *L'Ordinateur*, Paris, Rageot, 1997.
- *Virus L.I.V.3 ou la mort des livres*, Paris, Hachette, 2001 [1998].
- *Assassins.net*, Paris, Rageot, 2004 [2001].
- *Je suis un auteur jeunesse*, Paris, Rageot, 2004.
- *Ce soir-là, Dieu est mort*, Paris, De la Martinière, 2005.
- *Mort sur le net*, Paris, Rageot, 2009.
- *L'Amour pirate*, Paris, Rageot, 2012.
- *Avec un peu d'amour et beaucoup de chocolat*, t. 4 : *L'Écrivaine*, Paris, Oskar, 2016.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].
- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Claude Perrus, Paris, Flammarion, 2024.
- ZUFFEREY Joël (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia / L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012.

Masques et stratégies narratives autodiégétiques dans les romans trans pour adolescents

ROMARIN ARNAUD, Université Sorbonne Paris Nord

Résumé

Dans un très grand nombre de romans pour adolescents dont le protagoniste est transgenre, ce dernier prend en charge le récit en tant que narrateur autodiégétique. Ce choix de narration s'inscrit notamment dans des stratégies de sensibilisation communes à la littérature jeunesse et aux littératures trans qui s'incarnent en la mobilisation d'un dispositif testimonial. Celui-ci permet de reconnaître une autorité discursive à un narrateur à la fois adolescent et transgenre et d'en faire le maître du récit et de sa vie. Cette forme narrative stratégique relève également de l'assignation ; les personnes trans étant souvent limitées dans leur production littéraire au cadre étriqué de l'écriture de soi, sous le poids des injonctions cisgenres qui en influencent la forme et le contenu. Stratégie, assignation, cette forme constitue aussi un leurre narratif, derrière lequel se cache un auteur adulte, souvent cisgenre, qui mime un adolescent trans. Il projette alors sous une authenticité falsifiée sa représentation de la transidentité, façonnée au prisme de la transnormativité qui imprègne l'ensemble de la société et à laquelle il participe. Le « je » narratorial est ainsi traversé par différentes forces concurrentes, qui s'incarnent tour à tour en lui et en complexifient les contours.

Les productions littéraires – et les productions médiatiques dans leur ensemble – sur la transidentité soulèvent systématiquement les mêmes enjeux : comment représente-t-on la transidentité à une époque donnée ? Quels sont les acteurs à l'origine de ces représentations et à qui s'adressent-ils ? Comment s'articulent les définitions et représentations concomitantes, parfois concurrentes, de la transidentité ?

Emma Hutson avance que les écrits de fiction par des personnes transgenres, en ce qu'ils s'appuient également sur leurs expériences personnelles et leur rapport direct avec les communautés trans, peuvent dessiner de nouveaux possibles pour la représentation des personnes trans, voire reconfigurer les normes existantes¹. Elle n'aborde cependant pas un cas particulier : quand la fiction se donne des allures d'écriture de soi, s'incarnant en une narration autodiégétique prise en charge par le protagoniste transgenre. Forme narrative très prisée en littérature jeunesse, les narrateurs transgenres sont ainsi nombreux dans les romans pour adolescents, écrits aussi bien par des auteurs cisgenres que des auteurs transgenres². Cette fictionnalisation de l'écriture de soi complexifie, voire tord le pacte autobiographique – en ce qu'elle travaille activement à faire oublier son caractère fictionnel à des fins de complicité avec le lecteur adolescent, favorisant notamment la transmission de valeurs et

-
1. Emma Hutson, *Lived Experience and Literature: Trans Authors, Trans Fiction and Trans Theory*, Thèse de doctorat, Sheffield Hallam University, 2019.
 2. Voir p. ex. Meredith Russo, *Celle dont j'ai toujours rêvé*, trad. Noémie Saint-Gal, Paris, Pocket Jeunesse, 2017 ; Antoine Dole, *Météore*, Arles, Actes Sud, 2020 ; Kacen Callender, *Felix Ever After*, trad. Manu Causse, Paris, Slalom, 2021 ; Véronique Foz, *Welcome Sarah*, Paris, Milan, 2024.

d'une vision du monde. L'écriture autobiographique repose en effet sur un rapport de confiance, où le lecteur accepte de croire en l'authenticité du récit grâce aux gages de véridicité que lui offre l'auteur. Le pacte autobiographique est ainsi appuyé par ce que Lejeune nomme « le pacte référentiel », qui implique que l'auteur-narrateur s'engage à ce que son récit soit un reflet fidèle de la réalité vécue³. Se pose alors la question suivante : qui se cache derrière le « je » du narrateur trans et quels éléments façonnent et pèsent sur son récit ? La narration autodiégétique trans dans les romans pour adolescents relève en effet d'un enchevêtrement de stratégies et d'assignations – dans lesquelles se lisent le poids de la domination adulte et de la domination cisgenre, mais également des entreprises d'empouvoirement et de négociation avec les normes.

Écrire à la première personne, mais pour quoi faire ? La stratégie du dispositif testimonial

L'entrée « littérature » de la *Transyclopédie* propose de faire un rapide tour d'horizon de la littérature trans. S'ils mentionnent quelques ouvrages de fiction, les auteurs reconnaissent cependant que « la "question trans" est surtout mise en avant dans les autobiographies qui naissent, en France, après les années 1970⁴ ». Cette écrasante majorité s'explique d'une part par la « médiatisation du sensationnel » dont la transidentité fait l'objet, d'autre part par l'usage stratégique du témoignage par les minorités qui peuvent revendiquer en leur nom propre leur histoire et sa valeur. Maria Mensah et Thomas Haig, se questionnant sur l'usage et la réception de témoignages de personnes atteintes du VIH dans les journaux, montrent que le recours au témoignage par des personnes marginalisées répond à plusieurs objectifs : « to educate the public, to challenge stigma, to express themselves creatively, and to rearticulate categories of knowledge and relations of power⁵. » Se raconter permet ainsi de maîtriser le contenu et le cadre du récit et, en se posant comme expert de sa condition – fort de ses connaissances et expériences de première main, de remettre en question les idées préconçues sur une identité, une communauté et même de la présenter sous un jour positif.

Ce recours à l'écriture autobiographique dans les écritures minoritaires, particulièrement trans, est redoublé par une tendance de la littérature jeunesse qui depuis le début des années 2000 privilégie les genres intimes et notamment les récits de vie. Ces genres de l'intime proposent d'explorer des thématiques moins abordées jusqu'alors, notamment la question des sexualités et des identités de genre ; Philippe Geneste évoque ainsi une tendance aux « romans des droits de l'homme⁶ », Joan L. Knickerbocker et James A. Rycik

3. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

4. Karine Espineira, Arnaud Alessandrin et Maud-Yeuse Thomas (dir.), *La Transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*, Paris, Des ailes sur un tracteur, 2012, p. 120.

5. Maria N. Mensah et Thomas Haig, « Becoming Visible, Being Heard? Community Interpretations of First-person Stories about Living with HIV/AIDS in Quebec Daily Newspapers », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 15, n° 2, 2012, p. 135.

6. Philippe Geneste, « Les axes de la préoccupation sociale dans le roman pour la jeunesse », dans Denise Escarpit (dir.), *La Littérature de jeunesse – Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 399-416.

soulignent quant à eux le succès de la « diverse littérature⁷ ». Danielle Thaler et Alain Jean-Bart voient dans ce recours aux codes de l'écriture de soi une stratégie auctoriale : « Si la règle du "je" s'impose à ce point c'est aussi qu'elle donne au roman une fausse allure autobiographique, qui favorise le jeu de la confiance et de l'identification aux frontières de l'intime et de l'intimité⁸. » La narration autodiégétique permet en effet d'abolir la distance entre narrateur et lecteur, dans une relation d'intimité où ce dernier devient son interlocuteur privilégié. Le récit prend un tour presque conversationnel et favorise une proximité émotionnelle, amplifiée par son caractère authentique. Ce choix de narration s'inscrit ainsi à la croisée de stratégies de sensibilisation propres à la littérature jeunesse et aux discours de personnes minorisées qui prennent la forme d'un dispositif testimonial.

Afin d'explorer et de démêler cet enchevêtrement, nous nous appuyons sur le roman *It* de l'autrice française cisgenre Catherine Grive, paru en 2019⁹. Nous y suivons Jo, un jeune lycéen dont l'appartement familial vient d'être détruit au cours d'un incendie – événement déclencheur d'une crise et d'une quête identitaire qui l'amènent peu à peu à poser des mots sur ce qu'il est vraiment : un jeune homme transgenre. Ses questionnements et ses remarques, qui ont pu s'épanouir dans l'espace intime de la narration autodiégétique, prennent alors la forme de certitudes sur son identité dont il souhaite faire part à ses proches. Malgré des résistances, il réussit à faire porter sa voix et s'affirme dans son indépendance, son individualité et son identité. Dès l'ouverture du roman, le lecteur est confronté aux côtés de Jo aux injonctions pressantes à faire le récit de l'incendie qui a emporté l'appartement familial. Les « raconte » et « allez, raconte » de ses camarades de classe, ne trouvent pourtant aucune réponse : c'est dans l'intimité de la narration que Jo retrace le tragique événement, les cris, la panique, la stupéfaction, restant muet face aux demandes toujours plus nombreuses. Le lecteur se retrouve ainsi dans une position de confident, destinataire d'une parole refusée aux autres personnages, et pouvant de cette façon accéder aux détails de cet épisode douloureux sans endosser une position voyeuriste embarrassante. Ce lien de confiance et de complicité se renforce au fil des pages, et cela d'autant plus que Jo nourrit une vie intérieure riche, contrastant avec son silence de façade. Le lecteur est notamment le témoin privilégié du questionnement identitaire qui traverse le jeune homme. *It* relève en effet du roman de coming-out, sans doute le genre le plus représenté au sein de la tradition littéraire des fictions LGBTI+. L'intrigue repose sur une quête d'authenticité, allant du *coming-in* du personnage qui découvre son identité véritable, à sa volonté de faire son coming-out au reste du monde, en relevant un à un les obstacles qu'il rencontre. Renaud Lagabrielle, dans son ouvrage sur la représentation de l'homosexualité en littérature jeunesse, désigne ces récits de coming-out

7. Joan L. Knickerbocker et James A. Rycik (dir.), *Literature for Young Adults. Books (and More) for Contemporary Readers*, New York, Routledge, 2020 [2012], p. 12.

8. Danielle Thaler et Alain Jean-Bart, *Les Enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002.

9. Catherine Grive, *It*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2019. Toutes les références dans le texte courant se rapportent à cette édition.

comme des « récits autodiégétiques-homosexuels¹⁰ » ; en effet, le narrateur de ce type de roman est presque exclusivement le protagoniste LGBTI+ lui-même. Dans ces ouvrages où la mise en mots de soi auprès des autres personnages est un enjeu majeur, la narration autodiégétique inclut le lecteur dans le secret et en fait le premier dépositaire de son coming-out. Le lecteur est donc celui qui connaît Jo mieux que quiconque, une proximité soulignée par exemple lorsque Jo s’amuse de la fausse perspicacité de sa mère. Celle-ci, alors qu’elle sent bien que quelque chose en lui a changé, échoue à interpréter les signes qui s’offrent à elle : « Les mères savent. Enfin, elles croient savoir. Ce qui m’arrive, quand je lui dirai, elle n’en reviendra pas. » (p. 136). Le lecteur, lui, peut s’amuser de cet échec en complice, fort des connaissances acquises aux côtés du narrateur.

Plus qu’une intimité, le « je » crée aussi une forme d’autorité : le narrateur est à la fois la source de l’histoire et l’interprète ultime de son sens, c’est son point de vue qui donne sens à l’ensemble des faits et du récit. La narration autodiégétique favorise « l’identification narrative¹¹ » par laquelle le lecteur adhère et croit en la vision du monde que porte le narrateur. Renaud Lagabriele voit dans l’introduction de narrateurs autodiégétiques homosexuels une véritable avancée : la mise en place d’une telle instance narrative permet en effet au protagoniste LGBTI+ de raconter sa propre histoire et lui reconnaît une autorité discursive sur celle-ci¹². Cette autorité est d’autant plus importante dans le cas d’un protagoniste trans, l’auto-détermination et l’autodéfinition jouant un rôle majeur pour les personnes transgenres dont l’existence même se fait au rebours des assignations. En proposant une analyse narrative des romans *young adult* traitant de la non-binarité, Alex Henderson montre que la narration à la première personne va de pair avec une « first-person authority » qui permet aux protagonistes de s’exprimer sur leur genre de leur propre voix¹³. Reconnaître cette autorité aux personnes trans, c’est-à-dire, comme le théorise Talia Mae Bettcher, reconnaître que la seule voix qui fait autorité quant au genre d’un individu est l’individu lui-même¹⁴, permet de réévaluer les remarques intra- et extradiégétiques quant à l’(in)authenticité des personnes trans.

Après avoir affirmé son style, notamment en coupant ses cheveux plus courts et en adoptant une garde-robe à la masculinité assumée, Jo est de plus en plus perçu comme un garçon par le reste du monde. Cependant, certains proches portent sur ce changement un regard négatif et y voient une imposture. C’est ce que lui fait remarquer avec véhémence Chloé, une camarade de classe : « – Oui, tu mens en voulant te faire passer pour un garçon alors que tu es une fille. Une fiiiiiiiille » (p. 117), ce qui suscite une grande colère chez le jeune homme. En effet, depuis le début de l’ouvrage, Jo propose une inversion de cette affirmation,

10. Renaud Lagabriele, *Représentations des homosexualités dans le roman français pour la jeunesse*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 41.

11. Vincent Jouve, *L’Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 125.

12. Lagabriele, *Représentations des homosexualités dans le roman français pour la jeunesse*, op. cit., p. 42.

13. Alex Henderson, « Non-Binary Narration: The Potential of Point of View in Young Adult Novels with Genderqueer Characters », *Explorations into Children’s Literature*, vol. 28, n° 1, 2024, p. 26-49.

14. Talia Mae Bettcher, « Trans Identities and First-Person Authority », dans Laurie J. Shrage (dir.), « *You’ve Changed* » : *Sex Reassignment and Personal Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 98-120.

en situant le mensonge dans le fait de se présenter comme fille. Cette apparence cache en réalité sa véritable personne, qui porte « un masque, un masque de fille » (p. 26). La question de l'authenticité parcourt l'ensemble du récit du protagoniste ; il note par exemple que lorsqu'on le perçoit comme un garçon, il ressent de la fierté, du soulagement, mais surtout de la justesse. La scène la plus représentative de cette authenticité à double facette se déroule lorsque Jo essaye des vêtements dans un déstockage militaire en compagnie de sa grand-mère. Ses différents essayages se font au rythme des propos du vendeur qui, le percevant comme un jeune homme, lui adresse des « gamin », « mon gars » et le complimente sur sa tenue. Face à ce manège, la grand-mère s'amuse : « Marie-Antoinette riait en me voyant entretenir le quiproquo. Elle croyait sans doute à un jeu, mais moi, je ne m'amusais pas. C'était ma vérité. » (p. 53). Le récit à la première personne devient l'occasion de créer un plan de réalité où il est décisionnaire de ce qui est « vrai » ou non, loin des critères qu'on lui impose : il s'extrait d'un contexte social où sa transidentité fait de lui un narrateur non-fiable pour devenir le sujet qui détermine quelles sont les conditions de la fiabilité, à savoir l'auto-détermination, et non les caractéristiques sexuelles genrées.

Témoignage, le récit de Jo est avant tout fictionnel, et cette fictionnalisation représente un véritable intérêt pour sensibiliser aux expériences de personnes minorisées. Elle permet en effet d'ajouter une distance qui facilite la rencontre avec des lecteurs aux vies très éloignées de celles représentées, ce que soutiennent Raymond Mar et Keith Oatley. Selon eux, la fiction permet en effet de créer des modèles réduits de société qui facilitent la communication d'informations et leur transmission de façon efficace, tout en favorisant la rencontre empathique avec la différence. En servant d'intermédiaire entre la réalité et le lecteur, celle-ci permet :

[Individuals] to approach these [outgroups] with sufficient psychological distance and feelings of control to promote true empathy and perspective taking. Direct contact may be experienced as too threatening or otherwise emotionally arousing for a great deal of empathy or even sympathy to take place [...] The structure and expectations of literature that encourages empathy in order for comprehension to occur also permits the reader to pull back cognitively and emotionally when desired and thus may be ideal for fostering understanding between different groups¹⁵.

Le recours à la fiction déploie également un « système de sympathie », que Vincent Jouve décompose en trois codes : le code narratif, relatif aux éléments qui permettent l'identification du lecteur avec le narrateur ou les personnages, le code affectif relatif à ce qui provoque un sentiment de sympathie pour les personnages et le code culturel, qui repose sur l'axe axiologique du sujet lisant, ses valeurs, sa vision du monde. Purement textuels, les codes narratifs et affectifs priment selon lui sur le code culturel et, mobilisés efficacement, peuvent même renverser l'axe axiologique du sujet lisant en le faisant adhérer à de nouvelles valeurs ou en affermissant des valeurs déjà existantes¹⁶. Le harcèlement que subit Jo par une de ses

15. Raymond A. Mar et Keith Oatley, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3, n° 3, 2008, p. 181.

16. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 119-149.

camarades de classe est un exemple probant de ce système de sympathie, d'autant que Jouve fait de la souffrance un élément clé pour susciter intimité et sympathie. La focalisation interne permet par exemple de se glisser dans la peau de Jo lorsque Chloé lui assène violemment que sa transition est un mensonge et de partager sa douleur et sa colère. La narration autodiégétique permet ensuite de déconstruire l'argumentaire de la jeune fille, en position d'antagoniste malveillante et biaisée tandis que Jo est présenté comme résilient et révolté contre les injustices.

Par ailleurs, la poétisation de l'expérience vécue, par le recours aux figures de style et plus particulièrement à la métaphore, permet d'approcher par l'esthétisation plutôt que par l'explication une réalité et une identité dont les termes techniques peuvent paraître intimidants. L'épiphanie de Jo, qui avait été précédée par un autoportrait, est par exemple traduite en une longue métaphore filée autour de l'éruption volcanique à l'ouverture du chapitre 17 – retrouvant en filigrane le fil conducteur de l'incendie et de la crise qu'il a provoqué.

Il est sept heures le lendemain matin quand la guerre éclate vraiment, sept heures zéro quatre quand elle s'achève. Dans ce laps de temps, la terre s'est mise à gronder, des milliers de paroles confuses ont déboulé de partout, des loups ont hurlé à la mort. J'ai serré les poings en attendant la grande éruption du volcan et son lot de pierres projetées, de lave dégoulinante et de cendres. Soudain, une couche chaude a recouvert mon corps comme un sarcophage et, depuis, je ne peux plus bouger. Mais derrière le masque, mes yeux s'agitent, mes pupilles vibrent comme des papillons attirés par la lumière. Je n'ai pas peur, je n'aurai plus jamais peur de rien. La lave craque, l'enveloppe de pierre s'ouvre, je me dégage. Je suis un garçon. (p. 129)

Le lexique de la transidentité est ainsi neutralisé, entre métaphores, euphémisme et pirouettes lexicales, et le terme « transgenre » n'apparaît pas avant les derniers chapitres du roman, alors que Jo s'apprête à entamer un parcours médical et qu'il se tient dans la salle d'attente d'un psychologue : « Mes parents et moi avons rendez-vous avec un spécialiste des transgenres, ceux qui ont une identité de genre différente du sexe assigné à la naissance. Moi, quoi. » (p. 165).

Envers et contre tous, je suis ce que je suis : résister en silence

S'exprimer en son nom propre et s'affirmer dans son individualité sont des enjeux primordiaux pour les adolescents, plus encore lorsqu'ils sont transgenres, devant faire face aussi bien à la domination adulte qu'à la domination cisgenre. Un double soupçon pèse sur les adolescents. Encore proches de l'enfance, ils sont perçus comme des êtres vulnérables et dépendants. D'un autre côté, privés de la candeur de l'enfance, ils sont perçus comme rebelles et influençables. Ces idées préconçues trouvent un écho encore plus fort lorsqu'il s'agit d'ados transgenres, et qu'il s'agit d'objecter à leur capacité à disposer librement de leur corps : « [iels] auraient un "caractère" qui réduirait leur rationalité, iels seraient sous emprise des réseaux sociaux, etc. Une aliénation qui justifie qu'une autorité extérieure puisse les

déchoir de leur libre arbitre¹⁷. » Ces crispations trouvent un relais dans différentes paniques morales, selon lesquelles la transidentité chez les adolescents fonctionnerait par contamination, idée particulièrement relayée par la théorie de la *Rapid-Onset Gender Dysphoria*. Cette dysphorie désignerait une catégorie très particulière de transidentité, visible principalement chez les adolescents chez qui elle serait une véritable épidémie. Des adolescents qui n'auraient jamais présenté de signes avant-coureurs se mettraient à se déclarer transgenres, en raison d'une « contagion sociale » sous l'influence de « l'idéologie transgenre », favorisée par les réseaux sociaux et la vulnérabilité de certains adolescents à la santé mentale fragile¹⁸. On en entend d'ailleurs des échos dans les propos du père de Jo chez le psychologue, qui voit la dysphorie de genre comme « une mode » et qui s'épanche sur les lubies adolescentes et leurs inconstances.

Cette silenciation des enfants, c'est-à-dire leur réduction active au silence¹⁹, à la fois perçus comme des locuteurs non fiables et objets des discours adultes, se retrouve dans le personnage de Jo, cet adepte du neutre, qui « déteste ce qui est trop franc », « préfère les tons entredeux » (p. 22) et « fai[t] partie des solitaires, de ceux chez qui les mots ne viennent pas facilement » (p. 26). Silencieux ou silencié, c'est presque avec passivité qu'il évolue dans le monde, laissant les autres le dire sans jamais les corriger ; notamment lorsqu'il s'agit de jauger son genre. Les scènes de reconnaissance ratée rythment en effet l'ouvrage, suivant toujours le même scénario : des inconnus perçoivent Jo comme un garçon et s'adressent à lui ainsi, les proches les corrigent, principalement les parents, Jo assiste à ces ratés pas si ratés et ces corrections plutôt faussées sans mot dire : « Depuis ma naissance, dans les magasins, les lieux publics, on me prend pour ce que je ne suis pas, un garçon, et jamais, je ne rectifie. Papa et maman l'ont fait au début et puis, de moins en moins » (p. 53), bien qu'ils n'aient au cours de l'ouvrage cessé de corriger leurs interlocuteurs, toujours plus vivement à mesure que Jo s'affirmait dans sa masculinité. Si sont retranscrits avec la minutie d'un dictaphone les dialogues qui se jouent autour de lui, il y prend très rarement part, se réfugiant dans la bulle qu'il s'est créée pour être lui-même. Pour autant, les autres personnages le prennent volontiers comme sujet de conversation, discussions dont il est le plus souvent exclu. Sans qu'elles ne le sachent, il assiste notamment à une conversation agitée entre sa mère et la mère de l'amie qui les héberge. Celles-ci s'échauffent sur la question du genre de Jo, et si elle ne prononce jamais le mot « transgenre », l'amie insiste très fortement sur le fait que « votre Djo, comme vous dites, elle est plus que garçon manqué » (p. 61). La mère, elle, rejette en bloc ces

17. Claire Vandendriessche et Gaëlle Larrieu, « Vers l'émancipation des enfants et adolescent-es trans et intersexes », *Mouvements*, vol. 115, n° 3, 2023, p. 99-109.

18. Cette théorie repose notamment sur l'étude de Lisa Littman menée à partir de témoignages de parents d'adolescents transgenres recrutés sur un forum consacré à l'opposition à « l'idéologie trans » (« Rapid Onset of Gender Dysphoria in Adolescents and Young Adults: a Descriptive Study », *Journal of Adolescent Health*, n° 60, 2017, p. 95-96.) Cette étude a depuis été discréditée par la communauté scientifique, mettant à jour des biais méthodologiques majeurs dont des manipulations d'échantillonnages et des lectures de résultats orientées (cf. Florence Ashley, « A Critical Commentary on "Rapid-Onset Gender Dysphoria" », *The Sociological Review*, n° 68, 2020, p. 779-799).

19. Marys Renné Hertiman et Élise Huchet, « Silence », dans *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*, worldgender.cnrs.fr, 3 janvier 2023.

affirmations, et dans une défense presque désespérée, attribue son allure et ses habitudes à des préférences de style. Caché derrière la porte de la cuisine, Jo n'intervient pas, et ne prend d'ailleurs parti pour aucun des deux camps. Il se contente de quelques observations avec un certain détachement, songeant à la fierté qu'il ressent quand on le prend pour un garçon ou l'obscur sensation de ne pas se sentir différent d'eux – sans jamais aller pour autant jusqu'à en tirer des conclusions.

En effet Jo ne sait pas encore lui-même qui il est vraiment, et c'est sur le mode interrogatif qu'il se construit, questionnant les préconçus qu'on projette sur lui, tentant d'interpréter ses ressentis à tâtons. C'est intérieurement qu'il retravaille les réflexions qu'on lui adresse, par exemple le terme « garçon manqué » que l'on utilise fréquemment à son égard. Alors que sa grand-mère s'amuse de ses choix vestimentaires et l'affuble de ce terme, il se questionne ainsi : « Jamais cette expression me concernant, moi ou quelqu'un d'autre, ne m'a paru adaptée. Le contraire de garçon manqué, c'est quoi ? Une fille réussie ? Et si une fille est ratée, c'est pour quelle raison ? Parce qu'elle est un garçon ? Parce qu'elle est un garçon et une fille à la fois ? » (p. 54). Jo se livre à un jeu de pensée en saturant ce terme et en expose les prémisses bancales pour en dévoiler toute l'absurdité. Ce raisonnement sert de contrepoint à la parole adulte et met à jour les stéréotypes sexistes qu'elle porte. Il permet également d'initier une réflexion sur la place qu'il peut occuper dans le spectre du genre : s'il n'a rien de raté, s'il n'a rien de manqué, alors que reste-t-il ? Faute de réponse, il se réfugie dans un neutre auquel on l'assigne par malveillance mais duquel il se réjouit. Ainsi, alors que son amie corrige sa mère qui au lieu d'appeler Jo par son surnom comme tout le monde l'appelle Joséphine, il songe : « Tout le monde [m'appelle Jo], sauf Thomas, Amanda, Julie, Joëlle et tous ceux qui préfèrent m'appeler par mon surnom, "It". C'est Chloé qui, en quatrième, m'a baptisée ainsi, "It", du pronom anglo-saxon indéfini. Certains m'appellent toujours comme ça. Ils croient me vexer, c'est le contraire. Ce neutre me convient. » (p. 21).

Si ce surnom prend racine dans une volonté de déshumanisation et d'*altérisation* – ce pronom désignant des objets et des êtres vivants non humains – Jo y trouve une force, un réconfort. Bien qu'il ne s'agisse pas encore d'un retournement de l'insulte transformant dans un geste empouvoirant la honte en fierté, à l'exemple des termes « queer » ou « pédé », le neutre ouvre tous les possibles. C'est un espace qui le sort de la case étriquée du féminin, mais qui ne lui ferme encore aucune porte, le laissant libre de se déplacer dans les marges et libre de s'y découvrir. Jo s'épanouit dans ces interstices qui ne dessinent pas de chemin tout tracé. Ceux-ci sont parfois rendus visibles textuellement, notamment dans les points de suspension qui accompagnent les réactions de surprise des inconnus découvrant son genre assigné. Un client de l'hôtel reste par exemple abasourdi par la correction des parents : « de votre fi... » (p. 88). Cet apocope refuse l'assignation et ouvre un devenir, pouvant aboutir à « fille » aussi bien qu'à « fils ». Un réalisateur ayant repéré le jeune homme savoure également le nom sous lequel il se présente : « Jo... », surnom dont Jo entrevoit lui-même les devenirs tandis qu'il se questionne sur le prénom qu'il pourrait choisir : « Jonathan ? José ? Jocelyn ? Joachim ? Ou pourquoi pas Joseph, tout simplement ? » (p. 132).

Se raconter pour faire sens de la crise

Le roman pour adolescents repose généralement sur un moment de crise – personnelle ou relative à son univers de référence – concentré en temps resserré et dont la résolution est souvent un moment de bascule dans la découverte de soi et le passage vers l'âge adulte²⁰. La narration autodiégétique est particulièrement propice à rendre compte de cette crise, reproduisant de façon fictionnelle les enjeux propres à l'écriture de soi, qui survient généralement en de tels moments. Bernard Lahire écrit ainsi qu'elle survient à des moments de « rupture biographique », citant au nombre de celle-ci les moments où les adolescents se mettent à tenir un journal intime. Ces récits de soi peuvent être alors « un catalogue de situations vécues écrites, relues et retravaillées ou de situations fictives, préparatrices d'actions réelles. Ils sont potentiellement le lieu de la réflexivité sur soi, son passé et son avenir²¹ », un lieu de réflexivité qu'ouvre précisément la narration autodiégétique pour Jo, qui relit notamment son passé à l'aune de ses interrogations présentes et imagine à ces lumières son futur. Dans *It*, la crise identitaire est par ailleurs redoublée, ou plutôt prend racine dans une autre crise majeure : l'incendie de l'appartement familial avec lequel débute l'ouvrage. Il constitue le moteur symbolique de la crise de Jo, dont le rôle est ensuite identifié en tant que tel, aussi bien par son enseignante de dessin et mentor à qui il fait son premier coming-out que le psychologue qu'il consulte pour mieux se saisir de son cheminement identitaire : « avec l'incendie, c'est comme si de toutes petites vis s'étaient desserrées en toi, libérant ta parole, la force de t'exprimer. Le signal attendu. » (p. 126).

La bascule que représente l'incendie se matérialise par exemple dans la visite de Jo dans les ruines de l'appartement, une visite apaisée qui reflète son regard résolument tourné vers l'avenir : « ce que j'ai perdu appartient déjà à ma vie d'avant, à ma vie d'enfant » (p. 70). L'écriture de soi permet de lier autour d'un même « je » la personne qui existe avant la crise, et la personne nouvelle qui en émerge. Cette spécificité a un intérêt tout particulier lorsque les personnes transgenres s'écrivent, puisque comme le souligne Jay Prosser dans son essai sur l'autobiographie transsexuelle : « Transsexual autobiography represents the transformation, but it also generates the crucial points of conversion to show how the transsexual splits are rejoined into a singular autobiographical subject²² ». Il s'agit en effet pour le sujet trans de montrer son évolution, sa « métamorphose » (p. 127), sa « transformation » (p. 125) et la fameuse crise qui l'a catalysé – tout en résolvant un paradoxe : on devient ce que l'on a toujours été.

20. Daniel Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006.

21. Bernard Lahire, « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p. 173.

22. Jay Prosser, *Second Skins, The Body Narratives of Transsexuality*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 123.

Contre les adultes et leur monde

Arrivé à terme avec son identité, il s'agit désormais pour Jo de la faire connaître au reste de son entourage et de la faire respecter. Alors qu'il s'affirme de plus en plus dans sa masculinité, sans en avoir pour autant formalisé la raison à ses proches, ces derniers ne restent pas sans réaction. Sa voisine de palier et grande amie, une dame âgée nommée Heidi, lui tient ainsi des propos lourds de sous-entendus quant à la transidentité. Elle porte sur celle-ci un regard très péjoratif, y voyant une hubris démesurée qui pousserait les individus à se prendre pour des créateurs tout puissants. Au contraire, pour elle « [i]l vaut mieux apprendre à s'accepter comme on est, à ne pas lutter, ne pas contrarier ce que la nature a voulu pour vous » (p. 141), dans une injonction à la passivité, voire à la soumission. Déçu de sa réaction, Jo ne lui répond pas tout de suite mais réfléchit déjà aux arguments qu'il pourra avancer pour contrer ce discours souvent brandi à l'encontre des personnes transgenres : « Mais un jour, je trouverai les mots pour la convaincre. Il faut de la sagesse pour accepter ce qu'on est, mais il faut du courage, de la persévérance, de la confiance pour devenir soi-même. » (p. 142). Il intériorise certains de ses arguments pour mieux y répondre, ou plutôt en proposant de poursuivre la réflexion dont le cadre était trop étriqué : à la sagesse répondent ainsi le courage, la persévérance, la confiance – refusant de suivre la voie que lui proposent les adultes pour s'ériger maître de sa propre destinée. Il est doté en tant que narrateur d'un pouvoir qui lui permet de créer ses propres codes de fiabilité, à défaut de correspondre à ceux du monde et refuse ainsi de se soumettre à un régime qui pose le genre comme une description biologique, passive et donc fiable – un jugement pourtant normatif, actif, injonctif, qui n'est fiable que parce qu'il a valeur d'obligation.

La narration autodiégétique permet ainsi la maturation d'un contre-discours au discours adulte et cisgenre, qui trouve comme premiers destinataires les lecteurs, avant de s'étendre aux adultes qui l'entourent. Le coming-out auprès de ses parents, qui s'inquiètent des changements qui l'agitent, correspond symboliquement à son départ définitif du monde de l'enfance : « – Arrête, Joséphine. Dis-nous ce qui se passe. Tu n'es plus un enfant. – Non, je ne suis plus un enfant. – Alors quoi ? Dis-nous. [...] – Je suis un garçon. » (p. 143). Cette affirmation, qui pour la toute première fois franchit ses lèvres, devient une véritable litanie face à l'entêtement de ses parents. Contre leurs arguments, Jo travaille à mettre à distance les préconçus qu'il peut y avoir sur la transidentité. Les idées selon lesquelles ce serait une volonté de ressembler à son père, une mode chez les ados ou encore une volonté d'échapper au sexisme et à la maternité sont systématiquement rejetées, et ne peuvent d'ailleurs rencontrer aucune adhésion de la part du lecteur, qui a pu suivre le cheminement identitaire de Jo et en saisir le bien fondé. Pour autant, sa parole ne suffit pas à convaincre ses parents : « Je suis un garçon, je répète comme une manivelle rouillée. Mais la phrase n'entre pas dans leurs têtes, alors je finis par ne plus la dire. [...] Je vais devoir trouver d'autres mots, me faire aider pour comprendre mes raisons, les rassurer sur ma décision, la leur faire respecter. » (p. 146). Face à l'autorité parentale, ses mots perdent leurs poids et il lui faut trouver l'appui d'autres paroles adultes pour se faire respecter, qu'il trouvera notamment chez le psychologue spécialiste de la dysphorie de genre que ses parents lui font consulter.

La construction médicale de l'autobiographie trans

Plus qu'un choix esthétique ou une stratégie rhétorique, le recours à l'autobiographie pour les sujets transgenres relève d'une nécessité quasi ontologique : elle est nécessaire pour faire sens de soi mais elle est avant tout exigée pour faire sens de soi auprès des autres. Pour Jay Prosser, le sujet trans est donc avant tout un autobiographe : « Whether s/he publishes an autobiography or not, then, every transsexual, as a transsexual, is originally an autobiographer. Narrative is also a kind of second skin: the story the transsexual must weave around the body in order that this body may be "read"²³. » Ce mode narratif relève à la fois du choix et de l'obligation, d'un désir et d'un ordre. Pour adresser cet ordre, Viviane Namaste parle d'un « autobiographical imperative²⁴ », qui parcourt l'ensemble de la société ; de l'institution médicale qui conditionne l'accès aux traitements hormonaux et aux chirurgies d'affirmation de genre à un certain récit de vie, aux institutions étatiques qui le réclament pour modifier légalement prénom ou marqueurs de genre, aux employeurs, aux proches qui conditionnent le respect de l'identité de la personne à des explications, des justifications sans cesse renouvelées.

Le recours à l'autobiographie est nécessaire en premier lieu dans le cabinet du professionnel de santé – psychiatre, endocrinologue, psychologue, médecin..., qui requiert de la personne trans un récit de vie à partir duquel il décide ou non de l'adoubier comme véritablement transgenre et de la faire accéder à un parcours de transition médicale. Comme le note Jay Prosser, le professionnel de santé agit comme un critique littéraire, un commentateur de texte qui en fait une lecture resserrée, jugeant de l'organisation du récit, de l'authenticité du narrateur, de la présence de certains tropes... Le moment de diagnostic met ainsi en place un cadre narratif, dans lequel seules quelques histoires peuvent trouver leur place²⁵. Ce cadre est principalement fixé par le DSM, le manuel utilisé par les psychiatres pour diagnostiquer les pathologies, parmi lesquelles figure la dysphorie de genre. Dans sa dernière version, le diagnostic requiert notamment une discordance entre les expériences de genre vécues et les caractéristiques du genre assigné à la naissance, le désir de changer de caractéristiques sexuelles primaires ou secondaires, la volonté d'être reconnu d'un genre différent du genre assigné et la conviction profonde d'appartenir à un autre genre que son genre assigné – et faisait mention jusqu'il y a peu encore de la présence de ces signes dès la petite enfance²⁶.

Afin de recevoir le diagnostic nécessaire, les personnes trans s'emparent de ces critères et y conforment leurs vies et leurs récits, quitte à tordre leur réalité. Cela se traduit souvent dans les romans pour adolescents par le recours à l'analepse, qui permet d'apporter des preuves très anciennes de non-conformité dans le genre pour valider l'authenticité de l'identité trans des protagonistes, et cela même si le critère de la persistance des symptômes

23. *Ibid.*, p. 101.

24. Viviane Namaste, *Sex Change, Social Change: Reflections on Identity, Institutions and Imperialism*, Toronto, Women's Press, 2005, p. 46.

25. Prosser, *Second Skins*, *op. cit.*, p. 104.

26. Cf. Arnaud Alessandrin, « Du "transsexualisme" à la "dysphorie de genre" : ce que le DSM fait des variances de genre », *Socio-logos*, n° 9, 2014.

depuis l'enfance n'apparaît plus comme tel dans les manuels de psychiatrie. Dans *It*, celles-ci sont très nombreuses. Jo revient par exemple sur sa scolarité difficile, l'âge heureux de la maternelle où les enfants sont encore des êtres neutres sur lesquels ne reposent pas d'attentes de performances genrées, puis la primaire où les difficultés ont commencé, les moqueries face à cette neutralité persistante et les injonctions à rentrer dans l'ordre genré binaire, et enfin son isolement frisant le harcèlement au collège, où il a adopté l'uniforme survêtement, casquette descendue sur le yeux, écouteurs vissés sur une tête baissée. À d'autres moments, il revient sur ses jeux d'enfant, son habileté au foot, son corps musclé et agile, sa passion de grimper aux arbres, son goût des petits trains plutôt que des Barbie... Se crée alors une destinée transgenre, dans laquelle se lisent en filigrane les critères du DSM. Sous le discours du sujet trans se cachent ainsi les attentes surplombantes de l'institution médicale qui le façonne en coulisses. Jay Prosser parle de « transsexual plot », qui prend forme dans le cabinet du médecin et qui se rejoue ensuite dans les autobiographies publiées selon la trame suivante :

Transsexuality emerges as an archetypal story structured around shared tropes and fulfilling a particular narrative organization of consecutive stages: suffering and confusion; the epiphany of self-discovery; corporeal and social transformation/conversion; and finally the arrival « home » – the reassignment²⁷.

Le récit de Jo dans son apparente instantanéité relève souvent plus du journal que de l'autobiographie – c'est d'ailleurs la forme écrite qu'adoptent davantage les personnes en début de transition²⁸ – et la transidentité y apparaît par conséquent davantage comme un processus qu'un accomplissement. Si on ne retrouve donc pas l'ensemble du *plot* décrit par la chercheuse, il est tout de même présent dans les témoignages que le jeune homme consulte pour trouver des réponses à ses questionnements. Il dit ainsi avoir consulté le blog d'un certain Alexis, qui raconte son parcours de transition médicale. Ce parcours, à la nécessité « vitale », est décrit en plusieurs « étapes » : les tests qui précèdent la délivrance d'une ordonnance pour un traitement hormonal, les injections de testostérone et les changements physiques qui en résultent, lui permettant « de se sentir naître » et enfin : « il s'était fait opérer et son blog s'arrête là » (p. 125), clôturant abruptement son histoire, qui semble prendre fin dans la consécration que représente l'opération. Il faut par ailleurs relever que celle-ci n'est pas nommée, laissant planer le doute sur sa nature, bien que désignée ainsi elle renvoie souvent aux chirurgies de réassignation sexuelle, présentées dans l'imaginaire collectif cisgenre comme l'accomplissement ultime d'une transition réussie.

Jay Prosser différencie le fait de se raconter comme personne trans et celui d'être « autorisé » à se raconter comme personne trans : « Even though, in presenting as transsexual, subjects originally self-author their transsexuality, to access hormones and surgery transsexuals must receive the clinician's all-important reading – must be authorized as authors²⁹. »

27. Prosser, *Second Skins*, op. cit., p. 101.

28. *Ibid.*, p. 118.

29. *Ibid.*, p. 106.

Dans *It*, l'autorité parentale remplace l'autorité médicale et ce n'est qu'après avoir fait son coming-out à ses parents et avoir obtenu leur soutien à grand peine qu'il se sent autorisé à faire part de cette identité au reste du monde et notamment auprès de ses camarades : « – Ben, c'est normal. En fait, je suis un garçon. Je ne m'en lasse pas de cette phrase, maintenant que mes parents sont au courant et que je me sens autorisé à la prononcer. Je me la répète même en boucle devant le miroir. » (p. 162). Cette autorisation est également la clé pour qu'il puisse habiter véritablement cette identité. En effet, alors qu'il avait fait son *coming-in* bien avant d'en avoir parlé à ses parents, il se racontait toujours au féminin et cela au sein même de la narration (il se dit par exemple « médusée », « seule », « épuisée » ...). Malgré l'espace de liberté que produit le récit, celui-ci est en effet toujours parcouru par des normes discursives cisgenres. Ce n'est ainsi qu'à partir de la page 164, alors que la première affirmation de son identité avait eu lieu à la page 129, qu'il va « pouvoir [s]'exprimer au masculin, désormais ».

Un « je » de poupées russes

Cette injonction à l'autobiographie, qui se joue en premier lieu chez le médecin, imprègne l'ensemble de la société, porté par ce qu'Alexandre Baril désigne comme le « confessing cis-tem » ; système qui assigne les personnes trans à la confession perpétuelle de leur identité et cela selon des modalités imposées par la majorité dominante cisgenre³⁰. Comme l'écrit Viviane Namaste, « Transsexuals may be allowed to speak, but only insofar as they offer their personal autobiographies, and only as long as they respond to the questions posed by a non-transsexual interviewer³¹. » Le récit de soi doit donc avant tout satisfaire la curiosité et le voyeurisme des personnes cisgenres, qui s'intéressent particulièrement aux corps trans et aux souffrances supposées qui en résulteraient. Par conséquent le récit doit répondre aux attentes du commanditaire et destinataire – afin que celui-ci s'y intéresse, mais aussi se rendre lisible pour ce regard extérieur; Jay Prosser écrit ainsi que pour rendre le récit trans lisible (*readable*), il faut certes le rendre visible mais surtout le rendre intelligible (*processable*)³².

La conscience aiguë de l'audience est redoublée par la nature même de la littérature jeunesse, qui accorde une importance toute particulière à son lectorat. Danielle Thaler et Alain Jean-Bart font d'ailleurs de l'adresse envers ce public très spécifique un des critères majeurs pour définir la littérature pour adolescents, qui se « préoccup[e] avant toute chose de son lecteur », décrivant l'histoire de la littérature jeunesse comme l'histoire des représentations des adolescents³³ – dont les auteurs et les professionnels du livre projettent les compétences et les attentes³⁴. Dans les romans pour adolescents sur la transidentité, le

30. Alexandre Baril, « Confessing Society, Confessing Cis-tem: Rethinking Consent through Intimate Images of Trans* People in the Media », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, n° 39(2), 2018, p. 1-25.

31. Namaste, *Sex Change, Social Change*, op. cit. p. 46.

32. Jay Prosser, *Second Skins*, op. cit., p. 129.

33. Thaler et Jean-Bart, *Les Enjeux du roman pour adolescents*, op. cit., p. 132.

34. Cf. Anne Schneider, *La Littérature de jeunesse migrante : récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 33.

lecteur modèle semble être un adolescent cisgenre, non renseigné sur celle-ci, voire réticent à cette thématique : il s'agit alors de l'introduire à cette « problématique » et de l'y sensibiliser, parfois au prix de la simplification, voire du stéréotype – travers d'autant plus grand que ces ouvrages sont écrits bien souvent par des auteurices cisgenres. Casey Plett propose le concept de *gender novel* pour désigner ces « sympathetic novels about transition by people who haven't transitioned³⁵ », qui malgré leurs bonnes intentions ne peuvent rendre compte de la réalité de la transidentité et participent à en donner une représentation biaisée. Pour autant, les injonctions, les attentes et les tropes que les *gender novels* reconduisent imprègnent et façonnent l'ensemble de ce monde littéraire et de ses conventions, et cela jusqu'aux romans des auteurs trans. À ce titre on peut évoquer l'ouvrage *If I was Your Girl* de l'autrice transgenre étatsunienne Meredith Russo. Elle propose d'y suivre le récit d'une jeune fille transgenre qui relate son histoire d'amour avec un garçon de son nouveau lycée, où elle fait sa rentrée dans l'espoir de laisser derrière elle son passé et les violences transphobes qu'elle y a vécu. L'enjeu du roman se cristallise autour de la question du coming-out, Amanda étant partagée entre la volonté de parler de sa transidentité à son petit ami et la peur d'être rejetée, voire agressée, surtout si l'information se répand dans l'ensemble du lycée. L'autrice propose à la fin du roman une double postface, une qu'elle adresse à ses lecteurs cisgenres et l'autre à ses lecteurs transgenres, lors de laquelle elle revient sur la représentation très normée qu'elle a donnée de la transidentité. À ses lecteurs cisgenres, elle explique avoir simplifié le personnage d'Amanda afin de rendre son histoire intelligible :

I have taken liberties with what I know reality to be [...] I have, in some ways, cleaved to stereotypes and even bent rules to make Amanda's trans-ness as unchallenging to normative assumptions as possible. [...] I did this because I wanted you to have no possible barrier to understanding Amanda as a teenage girl with a different medical history from most other girls³⁶.

À ses lecteurs trans, elle rappelle qu'il y a autant de transidentités différentes que de personnes trans, et que chaque parcours est aussi légitime que celui de la narratrice – cherchant à réparer les dommages que peut causer une représentation unidimensionnelle et stéréotypée. Cependant l'adresse aux lecteurs transgenres est réduite à sa portion congrue, aux frontières du roman, et la postface témoigne avant tout d'une prise en compte du lectorat cisgenre pour lequel elle a reproduit les codes dominants sur la représentation de la transidentité. Ainsi, cette fiction pourtant écrite par une personne trans et prise en charge par une narratrice autodiégétique transgenre, est semblable en de très nombreux points aux fictions proposées par des auteurs cisgenres.

Danielle Thaler et Alain Jean-Bart rappellent également que le « je » dans le roman pour adolescent est « [t]out à la fois gage d'authenticité et magnifique leurre narratif où finissent par se fondre les "moi" de l'auteur (mimant l'adolescent), le lecteur (adolescent) et du personnage narrateur (adolescent) dans une sainte trinité narrative³⁷. » Ainsi, le discours

35. Casey Plett, « Rise of the Gender Novel », *The Walrus*, thewalrus.ca, 18 mars 2015.

36. Meredith Russo, « A note from the author », dans *If I was Your Girl*, New York, Flatiron Books, 2016, n.p.

37. Thaler et Jean-Bart, *Les Enjeux du roman pour adolescents*, op. cit., p. 160.

de l'adolescent est toujours traversé par une voix adulte, celle de l'auteur, redoublée parfois par celle de l'éditeur. Le périphrase éditorial qui encadre *It* est un exemple particulièrement marquant de la présence fantomatique de cette parole adulte. Les propos du personnage sont utilisés à des fins de marketing éditorial et apparaissent dès la couverture sous la forme d'une citation (tronquée), où Jo déclare : « Depuis ma naissance, on me prend pour un garçon et jamais je ne rectifie ». Accompagné du surprenant titre, *It*, et de la photo d'une jeune personne au crâne rasé, se construit une forme d'attente, qui repose sur la spectacularisation de la transidentité. En quatrième de couverture, on retrouve ce qui est présenté comme une autre citation du roman : « Au collège, on m'appelle "it" et le genre neutre du pronom anglais me va bien. Ce qui ne me va pas, c'est mon corps de fille sous la douche, dans le miroir... » Or si l'extrait de la couverture figure bien dans le roman, ce n'est pas le cas de celui-ci, pure invention éditoriale qui met l'accent sur le malaise corporel de Jo, jouant les attentes qui pèsent sur le récit de soi transgenre ; le dévoilement du corps, de la sexualité, des organes génitaux, des souffrances...³⁸ Emily Corbett souligne que le matériel périphrastique des romans *young adult* sur la transidentité est orienté presque systématiquement vers un lectorat cis-genre, à l'aide de stratégies sensationnalistes, et cela au détriment des lecteurs trans-genres³⁹.

Négocier en dominé

Au sein du roman, Jo est cependant représenté comme navigant avec habilité les différentes injonctions qu'on lui adresse, y portant même un regard critique. Ce jeu avec les attentes est mis en scène dès le début du roman, lorsque ses camarades le harcèlent de questions sur l'incendie de son appartement. Alors que sans leur répondre il repense à cet événement et à toute sa dimension traumatique, il songe avec ironie : « C'est ça qu'ils veulent entendre ? » (p. 8). Jo sait ainsi très bien que ses camarades sont à l'affût de ces souffrances et de leur caractère spectaculaire et y résiste, jusqu'à ce qu'ils finissent par renoncer à l'interrogatoire. C'est une première victoire face aux questions voyeuristes, qui le conforte dans une posture qu'il mobilise de nouveau lorsque les questions portent sur sa transidentité. En effet, après son coming-out à l'école, les questions fusent une nouvelle fois :

- Tu vas te faire opérer ?
- Mettre une bite ?
- C'est possible, ça ?
- T'es con.
- Ben pourquoi ?
- On va te couper les seins ?
- Elle n'en a pas. Je l'ai bien vu en EPS.
- Tu pourras avoir des enfants ?
- Tes parents savent ?

38. Cf. Namaste, *Sex Change, Social Change*, op.cit.

39. Emily Corbett, « Transgender Books in Transgender Packages: The Peritextual Materials of Young Adult Fiction », *The International Journal of Young Adult Literature*, vol. 1, n° 1, 2020.

C'est la seule question à laquelle je réponds.

– Oui. Mes parents savent et ils comprennent. (p. 163)

Jo ne cède pas à la pression de ces questions intrusives et ne partage que certaines informations selon ses propres conditions : il confirme qu'il est un garçon, que ses parents l'acceptent, mais laisse les autres questions sans réponse. Par la suite, Jo va même jusqu'à questionner l'impératif autobiographique exigé par les institutions étatiques pour changer d'état civil. Très conscient qu'il y a « [d]es gens à qui il va falloir que j'explique un jour qui j'ai été et qui je suis vraiment » (p. 131), il s'interroge sur le bien-fondé de cette demande. La question d'apporter des preuves de son « sexe vécu » le laisse particulièrement perplexe, et il expose les présupposés sexistes que cette requête implique « Comment [prouver son sexe vécu] ? En montrant qu'on sait faire la cuisine, lancer une machine quand on veut être une femme ? Ou qu'on sait planter un clou, se repérer sur une carte, si on veut être un homme ? » (p. 175), comme il avait pu le faire auparavant pour le terme « garçon manqué ».

Jo réclame par ailleurs la spécificité de son histoire personnelle, cherchant à singulariser son expérience. Si l'existence d'autres témoignages lui a permis de donner un sens à ses questionnements et de lui faire découvrir des possibles, il souhaite s'en distinguer. Ainsi, alors que ses parents consultent eux aussi des témoignages pour comprendre son coming-out, il raconte : « Ils écoutent des témoignages que, seule dans ma chambre, j'ai vus également [...] sans jamais me reconnaître. Sans instruction ou surdoués, issus de familles chaotiques ou orphelins, toujours plus âgés que moi, plus paumés, aucun, aucune n'était moi, alors j'ai fini par ne plus les regarder. » (p. 147). Plus qu'une volonté de différenciation, la volonté de Jo est celle d'une distinction : il n'est pas comme ces personnes trans sur lesquelles il porte un regard péjoratif, soulignant l'instabilité tant de leurs parcours que de leur personne même. Jo incarne au contraire une personne trans modèle : c'est un jeune homme blanc de la classe moyenne supérieure, il est fils d'un professeur d'université et d'une artiste peintre, il est lui-même artiste et porte un regard vif et intelligent sur le monde – par ailleurs il s'inscrit dans un parcours assez exemplaire de transidentité : son malaise dans le genre remonte à la petite enfance, il est hétérosexuel dans son genre de destination, il n'a aucun doute sur son identité. On perçoit ainsi un jugement de valeur qui laisse apparaître une hiérarchie des transidentités, dans lequel on ne peut s'empêcher de distinguer le jugement de l'autrice.

Conclusion

Maria Mensah et Thomas Haig voient dans les récits de soi de personnes minorisées des moments de « negotiation of a stigmatized identity⁴⁰ ». La parole de ces dernières sur leur propre existence est en effet conditionnée par un jeu d'adhésion et de rejet avec les discours dominants qui pèsent sur elles et les attentes que l'on projette sur le leur. Dans ce roman, il s'agit par exemple de sensibiliser les lecteurs sur la question de la transidentité et de changer leur perception du sujet, tout en remobilisant des tropes attendus qui permettent de susciter

40. Mensah et Haig, « Becoming visible, being heard? », art. cit., p. 136.

l'intérêt et de rendre ce récit intelligible. Il ne faut cependant pas oublier que Jo n'est qu'un être de papier, animé de la plume d'une autrice cisgenre. Mike Caden souligne ainsi une ironie de la narration dans la littérature *young adult*. Il avance que la narration autodiégétique constitue un rapport de domination qui ne se dit pas. Sous ses allures authentiques et complices, elle cache en fait une perspective adulte sur l'adolescence, qui se présente comme vraie et cela sans alternative possible⁴¹. Cette problématique est redoublée lorsqu'il s'agit pour un adulte cisgenre d'écrire à la première personne un adolescent transgenre. Austin H. Johnson propose le concept de « transnormativity », pensé sur le modèle de l'hétéronormativité, pour désigner l'idéologie sur la transidentité qui imprègne l'ensemble de la société et qu'il décrit en ces termes :

A hegemonic ideology that structures transgender experience, identification, and narratives into a hierarchy of legitimacy that is dependent upon a binary medical model and its accompanying standards [...] [This ideology] circulates in media depictions of transgender people in ways that eclipse alternative explanations and experiences of gender non-conformity, especially those that do not conform to a medical model⁴².

Cette transnormativité, on l'a vu avec Meredith Russo, pèse également sur les auteurs transgenres. Karine Espineira, analysant les représentations des personnes trans à la télévision, expose ainsi qu'« Un collectif humain "subalterne", démuni, maigre ou déclaré minoritaire ne génère codes, langages, représentations qu'en se référant à la majorité "hégémonique"⁴³. » En effet la production littéraire sur la transidentité, de l'autobiographie écrite par une personne trans à un roman récit de vie écrit par une personne cisgenre, n'échappe que très rarement à la transnormativité, redoublée par les conventions d'un monde littéraire dont les acteurs sont en une écrasante majorité cisgenres.

Bibliographie

- ALESSANDRIN Arnaud, « Du "transsexualisme" à la "dysphorie de genre" : ce que le DSM fait des variances de genre », *Socio-logos*, n° 9, 2014. doi.org/10.4000/socio-logos.2837
- ASHLEY Florence, « A Critical Commentary on "Rapid-Onset Gender Dysphoria" », *The Sociological Review*, n° 68, 2020, p. 779-799.
- BARIL Alexandre, « Confessing Society, Confessing Cis-tem: Rethinking Consent through Intimate Images of Trans* People in the Media », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, n° 39(2), 2018, p. 1-25. doi.org/10.5250/fronjwomestud.39.2.0001
- BETTCHE Talia Mae, « Trans Identities and First-Person Authority », dans Laurie J. Shrage (dir.), « *You've Changed* »: *Sex Reassignment and Personal Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 98-120.
- CADDEN Mike, « The Irony of Narration in the Young Adult Novel », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 146-154.

41. Mike Caden, « The Irony of Narration in the Young Adult Novel », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 146-154.

42. Austin H. Johnson, « Transnormativity: A New Concept and its Validation through Documentary Film about Transgender Men », *Sociological Inquiry*, vol. 86, n° 4, 2016, p. 465-491.

43. Karine Espineira, *Médiacultures : la transidentité en télévision*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 27.

- CORBETT Emily, « Transgender Books in Transgender Packages: The Peritextual Materials of Young Adult Fiction », *The International Journal of Young Adult Literature*, vol. 1, n° 1, 2020. doi.org/10.24877/ijyal.32
- DELBRASSINE Daniel, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil, SCÉREN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006.
- ESPINEIRA Karine, *Médiacultures : la transidentité en télévision*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- ESPINEIRA Karine, ALESSANDRIN Arnaud et THOMAS Maud-Yeuse (dir.), *La Transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*, Paris, Des ailes sur un tracteur, 2012.
- GENESTE Philippe, « Les axes de la préoccupation sociale dans le roman pour la jeunesse », dans Denise Escarpit (dir.), *La Littérature de jeunesse – Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 399-416.
- GRIVE Catherine, *It*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2019.
- HENDERSON Alex, « Non-Binary Narration: The Potential of Point of View in Young Adult Novels with Genderqueer Characters », *Explorations into Children's Literature*, vol. 28, n° 1, 2024, p. 26-49. doi.org/10.21153/pecl2024vol28no1art1668
- HUTSON Emma, *Lived Experience and Literature: Trans Authors, Trans Fiction and Trans Theory*, Thèse de doctorat, Sheffield Hallam University, 2019. shura.shu.ac.uk/25366
- JOHNSON Austin H., « Transnormativity: A New Concept and its Validation through Documentary Film about Transgender Men », *Sociological Inquiry*, vol. 86, n° 4, 2016, p. 465-491. doi.org/10.1111/soin.12127
- JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- KNICKERBOCKER Joan L. et RYCIK James A. (dir.), *Literature for Young Adults. Books (and More) for Contemporary Readers*, New York, Routledge, 2020 [2012].
- LAGABRIELLE Renaud, *Représentations des homosexualités dans le roman français pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LAHIRE Bernard, « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p. 165-179. doi.org/10.7202/000652ar
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MAR Raymond A. et OATLEY Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3, n° 3, 2008, p. 173-192.
- MENSAH Maria N. et HAIG Thomas, « Becoming Visible, Being Heard ? Community Interpretations of First-Person Stories about Living with HIV/AIDS in Quebec Daily Newspapers », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 15, n° 2, 2012, p. 131-148. doi.org/10.1177/1367877911416884
- NAMASTE Viviane, *Sex Change, Social Change: Reflections on Identity, Institutions and Imperialism*, Toronto, Women's Press, 2005.
- PLETT Casey, « Rise of the Gender Novel », *The Walrus*, thewalrus.ca, 18 mars 2015.
- PROSSER Jay, *Second Skins, The Body Narratives of Transsexuality*, New York, Columbia University Press, 1998.
- RUSSO Meredith, *If I was Your Girl*, New York, Flatiron Books, 2016.
- SCHNEIDER Anne, *La Littérature de jeunesse migrante : récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VANDENDRIESCHE Claire et LARRIEU Gaëlle, « Vers l'émancipation des enfants et adolescent-es trans et intersexes », *Mouvements*, vol. 115, n° 3, 2023, p. 99-109.

Du « il/elle » au « je » : quelle voix pour aborder l'inceste dans la littérature de jeunesse ?

ANNE-CLAIRE MARPEAU, Université de Strasbourg

Résumé

Face à la prise de conscience du problème de santé publique qu'est l'inceste, et en parallèle de la publication de récits autobiographiques sur ce sujet dans la littérature adulte, les titres abordant le sujet de l'inceste et de la pédocriminalité se sont multipliés en littérature de jeunesse ces dernières années. Pourtant, l'autobiographie en littérature de jeunesse n'existe pratiquement pas, et les récits d'inceste, albums et romans, sont des narrations fictives écrites par des adultes. De manière paradoxale, il s'agit alors d'inciter les enfants et adolescents à prendre la parole face aux abus qu'ils vivent et subissent de la part d'adultes dans un dispositif éditorial qui maintient la parole des jeunes sous la tutelle de celle des adultes. Comment donc libérer la parole sur l'inceste en parlant à la place de ceux qui en sont victimes ? Les dispositifs énonciatifs sont centraux pour répondre à ces questions et les choix opérés par les auteur·ices sont sensiblement différents en fonction de l'âge du lectorat supposé du texte : la troisième personne est privilégiée dans l'album, et la première dans les romans, qui deviennent alors des autobiographies fictives. L'article explore ces choix esthétiques et poétiques, pour soulever en définitive les enjeux éthiques qui entourent le choix de l'autobiographie fictive concomitant de la (non-) existence du récit d'inceste autobiographique dans la littérature de jeunesse.

S'il est un récit qui s'écrit sur le mode autobiographique dans la littérature contemporaine adulte en France, c'est le récit d'inceste. Ces dernières années ont vu fleurir des textes abordant ce thème et qu'on peut qualifier d'« autofiction », dans la mesure où ils mettent en scène une protagoniste dont l'identité se superpose à celle de la narratrice et de l'autrice du texte¹. Ces autrices prennent la parole pour raconter les abus sexuels vécus par elles et/ou leurs proches au sein de leur famille, et interroger le silence qui a entouré ces abus. L'écriture, si elle ne se présente pas forcément comme un sauvetage², se présente pour le moins comme un acte dont la dimension cathartique et existentielle face au silence qui a été imposé est soulignée par certaines écrivaines. Camille Laurens écrit ainsi que dans le cas du récit d'in-

-
1. Parmi ceux qui ont eu un écho important, on peut citer *La Familia grande* de Camille Kouchner (2021), *Le Voyage dans l'Est* de Christine Angot (2021) et *Triste tigre* de Neige Sinno (2023). C'est d'ailleurs, plus encore que leur publication, la nouveauté de la réception de ces récits qui est à souligner, comme en témoigne le succès inattendu de *Triste tigre*, ou encore celui de *Voyage dans l'Est*, couronné de plusieurs prix, alors même que l'autrice avait essuyé nombre de critiques négatives pour des récits publiés sur le même sujet dans les décennies antérieures. La majorité de ces récits autobiographiques ayant été écrits par des femmes s'identifiant au genre féminin, et adoptant souvent une réflexion sur la domination masculine qui s'exerce au sein des violences sexuelles intra-familiales, je choisis de féminiser ici le propos.
 2. C'est ce qu'affirme Neige Sinno sur la quatrième de couverture de *Triste tigre* : « La littérature ne m'a pas sauvée. Je ne suis pas sauvée. » (Paris, P.O.L., 2021). Voir aussi Marie-Pier Lafontaine dans *Armer la rage. Pour une littérature de combat* : « Seule l'extraction chirurgicale du lobe temporal exorciserait le trauma. Ou des lésions irréversibles au cortex cérébral [...]. Reporter le trauma d'un texte à l'autre, lui inventer des images et une esthétique, lui greffer de la fiction ou réfuter son horizon, je veux bien, mais la question de l'ablation ne se pose pas » (Montréal, HélioTropé, 2025, p. 68).

ceste, « la vertu eudémonique de l'écriture autofictionnelle est évidente³ ». Qu'en est-il alors de la littérature de jeunesse ? Les titres abordant l'inceste et la pédocriminalité se sont eux aussi multipliés ces dernières années, qu'il s'agisse de premières éditions ou de rééditions, portés notamment par certaines maisons d'éditions comme La Martinière jeunesse, Talents Hauts, Les 400 coups ou Alice Éditions, et sous la forme d'albums et de romans. Bien que certain-es auteur-ices évoquent des violences intrafamiliales subies dans le paratexte qui accompagne leurs œuvres⁴, les textes de littérature de jeunesse qui abordent l'inceste se présentent comme des fictions pour leur lectorat enfantin ou adolescent. On ne peut en effet que constater l'absence d'autobiographies dans ce champ de la littérature, si on entend par là le genre dans lequel un-e auteur-ice entreprend explicitement de raconter l'histoire de sa vie ou d'une partie de son existence et établit avec son lectorat enfantin ou adolescent un pacte de lecture autobiographique, dans lequel le même lectorat sait que l'auteur-ice raconte des événements qu'il ou elle a vécus. En ce sens, il n'existe que peu d'autobiographies écrites par des adultes pour de jeunes lecteur-ices⁵ et il n'existe pour ainsi dire pas d'autobiographie écrites par des enfants ou adolescents destinées à la jeunesse et aux adultes dans les réseaux éditoriaux traditionnels⁶.

Plus largement, la littérature de jeunesse apparaît aujourd'hui comme la seule littérature écrite presque exclusivement par une catégorie de la population, les adultes, pour une autre, la jeunesse, sans que cette dernière ait la possibilité d'écrire pour elle-même. Ainsi, « les adultes interviennent à toutes les étapes de la vie d'un livre adressé à la jeunesse⁷ », puisque sa lecture, mais aussi son écriture passent toujours par la médiation d'adultes, qu'ils soient écrivain-es, éditeur-ices ou médiateur-ices. La littérature de jeunesse repose donc le plus souvent sur une communication asymétrique, qui ne s'exerce pas seulement par le fait de proscrire certains sujets au nom de la protection du lectorat, comme le rappellent Tonia

-
3. Camille Laurens, « Écrire : secréter l'inceste », dans Pierre Benghozi et Pierre Etchart (dir.), *L'Inceste, scènes de famille*, Paris, Éditions In Press, 2020, p. 168.
 4. C'est le cas de Claude Ponti qui a par ailleurs écrit une autobiographie destinée à un lectorat adulte intitulée *Les Pieds bleus*, d'Antoine Dole qui se confie sur les violences qu'il a vécues dans quelques posts de son compte Instagram ou encore de l'autrice Lisa, qui a publié en 2024 une autobiographie romancée intitulée *Le Secret de Chloé* et qui confie dans un journal local que ce texte est une autobiographie romancée (« Lisa. Briser le tabou de l'inceste », *Journal du Kremlin-Bicêtre*, n° 48, janvier 2025).
 5. Sur ce point, voir Mathilde Lévêque, « Littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
 6. Il existe depuis la deuxième moitié du xx^e siècle une littérature narrative écrite par des adolescent-es, dont certains textes sont autobiographiques, publiée en marge des canaux d'éditions traditionnels, qu'il s'agisse des fanzines, des wattpads ou des webtoons (voir par exemple Violaine Bigot et Nadja Maillard-De La Corte Gomez, « Fragmentation, tissage et rencontres de soi(s) dans l'écriture multimodale et en réseau des chroniques », dans Anne Godard (dir.), *Les Ateliers du sujet. Approches pluridisciplinaires des écritures de soi*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2024, p. 75-98). Quelques rares titres de récits de type autobiographique publiés en livres ont été écrits par la jeunesse et s'adressent à un lectorat adolescent (mais aussi adulte), comme *Le Journal d'Anne Frank* (1947) ou *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...* (1981 pour la traduction française) de Kai Hermann et Horst Rieck, connaissant d'ailleurs un grand succès. L'album de jeunesse autobiographique n'existe à ma connaissance pas.
 7. Daniel Delbrassine, « Il était une fois la littérature de jeunesse », France Université Numérique, www.fun-mooc.fr, 2017.

Raus et Sébastien Thiltges à la suite d'Emer O'Sullivan⁸, mais aussi par le fait que ces sujets sont pratiquement toujours abordés par des adultes sans que les enfants et adolescents interviennent dans le processus d'écriture⁹.

Cette situation de communication asymétrique confronte les auteur·ices et illustrateur·ices du récit d'inceste dans la littérature de jeunesse à un réel paradoxe : il s'agit d'inciter les enfants et adolescents à prendre la parole face aux abus qu'ils vivent et subissent de la part d'adultes dans un dispositif éditorial qui maintient la parole des jeunes sous la tutelle de celle des adultes. Comment donc libérer la parole sur l'inceste en parlant à la place de ceux qui en sont victimes ?

Les dispositifs énonciatifs sont centraux pour répondre à ces questions et les choix faits par les auteur·ices sont sensiblement différents en fonction du lectorat supposé du texte. L'analyse ici porte sur un corpus de quatorze albums abordant le thème de l'inceste, de manière métaphorique ou caractérisée, publiés en français entre 1998 et 2023, d'une bande-dessinée jeunesse, d'un roman junior¹⁰ et de sept romans pour adolescents abordant également ce thème, publiés entre 1993 et 2023. Dans dix albums pour enfants, la troisième personne est employée et c'est l'adoption stylistique d'un *child gaze* (ou regard enfantin) qui permet de témoigner de l'expérience d'abus. Ce dernier se traduit par l'emploi du point de vue interne de l'enfant et d'un idiolecte enfantin ainsi que par un travail spécifique de l'illustration et de ses proportions. Les huit récits pour enfants et adolescents ont recours aux caractéristiques génériques et énonciatives de l'autobiographie (première personne du singulier, narration épistolaire ou du journal intime, ton de la confidence, etc.) pour témoigner de l'expérience intime de la violence sexuelle intrafamiliale. Il s'agit donc ici d'explorer ces choix esthétiques et poétiques en fonction du lectorat envisagé de l'album, pour soulever en définitive les enjeux éthiques qui entourent le choix de l'autobiographie fictive à mesure que l'âge du lectorat avance, concomitant de la (non)-existence du récit d'inceste autobiographique dans la littérature de jeunesse.

Modalités énonciatives de l'album pour enfant : l'adoption du *child gaze*

Dans les albums de jeunesse qui portent sur l'inceste, le choix énonciatif qui est majoritairement fait consiste à adopter une narration à la troisième personne, tout en développant un point de vue omniscient. Ce point de vue permet de se mettre à la place du protagoniste, favorisant une identification à ce dernier, en mettant l'accent sur l'expérience vécue à hauteur

8. Tonia Raus et Sébastien Thiltges, *Peut-on tout leur dire ? Formes de l'indicible en littérature de jeunesse*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2024, p. 7.

9. Une exception peut être signalée ici, à savoir *J'avais douze ans* de Nathalie Schweighoffer, écrit par l'autrice alors qu'elle avait dix-huit ans. En outre, la prévalence du crime d'inceste est telle qu'il est possible dans plusieurs cas que ces récits soient en fait des autobiographies déguisées ou fictionnalisées, comme c'est le cas pour Claude Ponti dans *Mô-Namour* (Paris, L'École des loisirs, 2011) ou pour Mai Lan Chapiron dans *Le Loup* (Paris, La Martinière jeunesse, 2021). Mais il faudrait davantage de données collectées auprès des auteur·ices de littérature jeunesse pour étudier cette hypothèse.

10. J'emprunte cette expression à Clémentine Beauvais qui désigne ainsi les romans destinés aux enfants de primaire et de début de collège (*Écrire comme une abeille. La Littérature jeunesse de la lecture à l'écriture*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2023, p. 96-105).

d'enfant, par le travail narratif et iconographique. Ce choix esthétique, que je qualifierais de *child gaze*, se caractérise donc par sa dimension visuelle et phénoménologique, dans la lignée de la théorisation d'Iris Brey au sujet du *female gaze*, et cherche à rendre sensible l'infraction dans un monde enfantin¹¹. L'adoption stylistique d'un *child gaze* passe par divers procédés comme l'emploi d'un idiolecte enfantin, la création d'un cadre spatio-temporel et un imaginaire propre aux lectures de l'enfance, dans lequel l'adulte prédateur familial est parfois associé à une figure animale voire monstrueuse anthropomorphisée, ou encore l'accompagnement des émotions enfantines dans le récit.

Le héros ou l'héroïne est la plupart du temps un personnage d'enfant (dans dix albums du corpus, une petite fille et un petit garçon) ou d'enfant-animal, dans *Petit doux n'a pas peur* de Marie Wabbes, *Oscar ne se laisse pas faire* de Catherine de Lasa et Claude Lapointe et *Le Terrible six heures du soir* de Christophe Honoré et Gwen le Gac (dans lesquels deux des protagonistes sont genrés au masculin et une au féminin)¹². La quête de ce personnage est centrée sur l'expérience de l'inceste et sa résolution, qui advient parce que le héros ou l'héroïne puise dans des ressources intérieures et extérieures pour s'en sortir. Dans treize albums, l'agresseur est un homme ou un garçon plus âgé membre de la famille, et dans un seul cas, une femme. Il est la plupart du temps humain mais dans certains albums, il est représenté comme un loup (*Petit Doux n'a pas peur*), un « grand prédateur » (*Le Terrible six heures du soir*), un homme-loup (*Le Loup* de Mai Lan Chapiron), un homme-bête (*La Princesse sans bouche* de Florence Dutruc-Rosset et Julie Rouvière) ou une femme vampire (*Touche pas à mon corps, Tatïe Jacotte !* de Thierry Lenain et Stéphane Poulain)¹³.

Les récits des albums se passent dans des espaces-temps restreints. Les lieux principaux correspondent à ceux que fréquente l'enfant, la maison familiale étant le plus souvent le lieu de l'agression. L'école est un autre lieu fréquenté. Elle est parfois un lieu d'isolement par rapport aux autres enfants, ce que l'image met souvent en valeur notamment par le jeu des couleurs dans *La Princesse sans bouche* de Florence Dutruc-Rosset et Julie Rouvière ou *Surtout la nuit* de Didier Jean, Zad et Laura Giraud¹⁴. Elle est aussi un lieu où l'enfant trouve des ressources pour se libérer de la situation qu'il vit, comme par exemple dans *Le Loup* de Mai Lan Chapiron, *L'Inceste* de Camille Laurans et Vinciane Schleef, *La Petite Fille qui ne sou-*

11. Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020. Sur la notion de *child gaze* comme lieu de résistance à l'hégémonie adulte dans la littérature de jeunesse, voir Amanda M. Greenwell, *The Child Gaze: Narrating Resistance in American Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2024. Si la notion de *gaze* implique l'acte de regarder fixement, avec admiration, surprise ou intensité, et a été associée à la pulsion scopique du *male gaze* depuis l'article fondateur de Laura Mulvey, elle a depuis connu un grand succès dans les études de genre et postcoloniales. Peut-être par métonymie, elle a ainsi permis de désigner le regard spécifique d'une catégorie sociale (*female gaze* chez Iris Brey, *black gaze* chez bell hooks), une certaine qualité du regard (*tender gaze* chez Muriel Cormican et Jennifer Marston William) et un geste stylistique et idéologique (*feminist gaze* chez Azélie Fayolle).

12. Marie Wabbes, *Petit Doux n'a pas peur*, Paris, La Martinière jeunesse, 1998 ; Catherine de Lasa et Claude Lapointe, *Oscar ne se laisse pas faire*, Paris, Gallimard, 2000 ; Christophe Honoré et Gwen Le Gac, *Le Terrible six heures du soir*, Paris, Actes Sud Junior, 2008.

13. Florence Dutruc-Rosset et Julie Rouvière, *La Princesse sans bouche*, Paris, Bayard Jeunesse, 2020 ; Thierry Lenain et Stéphane Poulain, *Touche pas à mon corps, Tatïe Jacotte !*, Montréal, Les 400 coups, 2020 [1999].

14. Didier Jean, Zad et Laura Giraud, *Surtout la nuit*, Albussac, Utopique, 2023.

riaait plus de Gilles Tibo et Zaü et *Un vilain secret* de Patricia Chalon et Danièle Ikidbachian¹⁵. La narration des albums fait appel à la réalité de l'expérience enfantine, n'hésitant ainsi pas à placer une petite princesse vivant dans un cadre de conte de fée dans une école qui ressemble à celle de notre modernité¹⁶. La durée du récit correspond quant à elle à celle de la situation d'agression : l'action se déroule durant une période donnée, non précisée, mais qui correspond à un temps délimité pendant l'enfance du ou de la protagoniste. Il n'y a donc pas dans ces albums de démarche réflexive proche de celle de l'autobiographie, dans laquelle par exemple un adulte victime reviendrait sur ce qu'il a vécu : le temps de l'action se superpose à celui de l'expérience de l'inceste par le héros ou l'héroïne. Ceci correspond à une stratégie d'écriture qu'on retrouvera dans les romans pour adolescents et que Daniel Delbrassine appelle une « stratégie de la tension¹⁷ ». Nous sommes face à un narrateur qui nous parle « ici et maintenant », et le récit correspond à une série de scènes : tout se passe comme en direct.

Le récit suit d'ailleurs le plus souvent un parcours émotionnel qui permet de s'identifier à l'enfant : « l'accent est alors mis sur l'intensité et la complexité des émotions et sensations du protagoniste face à l'agression sexuelle intra-familiale¹⁸ ». Le texte et l'image rendent compte des sentiments de colère, de solitude, de peur, mais aussi de confusion de l'enfant, que le texte cherche à dénouer : il s'agit notamment pour l'auteur·ice de l'album de défaire la « confusion de langue »¹⁹ que l'agresseur instaure dans les situations d'inceste, en distinguant le bon et le mauvais câlin, la caresse abusive et celle qui est un témoignage d'affection sans domination. Dans l'album de Thierry Lenain et Stéphane Poulain, l'héroïne s'exclame ainsi : « Mamie m'embrasse normalement, avec des bisous d'amour. Tandis que Tatïe Jacotte me suce la peau avec ses lèvres toutes collantes de rouge, en faisant ce bruit-là : fzzchhhss, fzzchhhss ! et après, elle me mord²⁰ ! » Dans *L'Inceste*, la voix narrative est encore plus explicite : « Si les câlins ou les caresses mettent l'enfant mal à l'aise, c'est que l'adulte va trop loin²¹ ». Ainsi, le narrateur ou la narratrice vit et pense avec l'enfant victime, tout en s'autorisant des commentaires et conseils à son égard et à destination du lectorat. Dans *La Princesse sans bouche* par exemple, la voix narrative rapporte l'agression en rappelant la morale et le droit : « Il la toucha comme aucun papa n'a le droit de le faire, d'une manière qui ne la respectait pas. Il la toucha comme si elle était sa femme, ce qui est interdit à tous les papas de la Terre²² ». Ces interruptions narratives sont fréquentes. Elles sont communes à l'ensemble de ces textes et d'autant plus que l'album a une visée de prévention explicite. Ainsi, la

15. Camille Laurans et Vinciane Schleef, *L'Inceste*, Paris, Milan, 2023 ; Gilles Tibo et Zaü, *La Petite Fille qui ne souriait plus*, Namur, Éditions Nord-Sud, 2003 ; Patricia Chalon et Danièle Ikidbachian, *Un vilain secret*, Boulogne-Billancourt, Enfance Majuscule, 2020.

16. C'est le cas dans *La Princesse sans bouche* de Florence Dutruc-Rosset et Julie Rouvière.

17. Delbrassine, « Il était une fois la littérature de jeunesse », *op. cit.*

18. Anne-Claire Marpeau, « Raconter l'inceste dans quatre albums de jeunesse francophones : enjeux éthiques et poétiques », *Cultural Express*, n° 10, « La violence dans les objets sémiotiques fictionnels destinés à l'enfance et à la jeunesse », 2023.

19. Sándor Ferenczi, *Confusion de langue entre l'enfant et l'adulte*, Paris, Payot, 2016.

20. Lenain et Poulain, *Touche pas à mon corps, Tatïe Jacotte !*, *op. cit.*, n.p.

21. Laurans et Schleef, *L'Inceste*, *op. cit.*

22. Dutruc-Rosset et Rouvière, *La Princesse sans bouche*, *op. cit.*

voix adulte est présente pour encadrer l'expérience enfantine, ne laissant que peu de place à la parole autobiographique, sauf de manière fictionnalisée et médiée par le récit à la troisième personne, comme c'est le cas d'albums comme celui de Claude Ponti ou de Mai Lan Chapiron qui racontent des événements autobiographiques dont ils ne se cachent pas.

Parfois, mais plus rarement, la voix narrative se mêle à celle du héros ou de l'héroïne en adoptant la première personne (*La Petite Fille qui ne souriait plus*, *Touche pas à mon corps*, *Tatie Jacotte !*, *Le Terrible six heures du soir* et *Le Grand Méchant Loup dans ma maison*²³). Je reviendrai plus tard sur ce procédé énonciatif dans les albums, qui est celui qu'on trouve dans l'énonciation des romans pour adolescents. Ces récits mettent en scène l'autonomie grandissante de leur lectorat en adoptant le « je »²⁴.

Le choix de l'autobiographie fictive dans les romans d'inceste pour adolescents

La stratégie énonciative des autrices et auteurs de romans pour la jeunesse qui abordent le thème de l'inceste semble être celle, fréquente dans ce genre, de la création d'une fausse autobiographie ou d'un « univers autobiographique » pour reprendre l'expression de Claude Le Manchec²⁵. Il s'agit ici d'une autobiographie rhétorique, qui porte les marques génériques de l'écriture de soi (l'adoption de la première personne et le ton de la confidence) mais dans laquelle le récit de la vie du héros ou de l'héroïne est fictif : ce qui est raconté a l'air de s'être réellement passé.

Ces autobiographies fictives autorisent la multiplicité générique. Dans *Je ne suis pas le doudou de Papa* d'Elisabeth Bami et Sylvie Serprieux, *Le Cri du Petit Chaperon rouge* de Beate Teresa Hanika, *La Porte de la salle de bain* de Sandrine Beau, *Les Longueurs* de Claire Castillon, *Maman les p'tits bateaux* de Claire Mazarid et *L'Instant de la fracture* d'Antoine Dole, le personnage raconte sa vie dans une sorte de monologue intérieur²⁶. La dimension intime et orale de cette parole adolescente est d'ailleurs particulièrement travaillée dans certains romans, qui jouent sur la poétisation du texte et l'ellipse.

Dans le roman d'Antoine Dole, ce flux de pensée est ainsi traduit sous la forme d'un long monologue composé de phrases courtes et de discours rapporté, dès l'*incipit* :

Je ne parle pas
Je reste assis là.
Immobile dans ce ballet de bonnes intentions.

23. Valérie Fontaine et Nathalie Dion, *Le Grand Méchant Loup dans ma maison*, Montréal, Les 400 coups, 2020.

24. Pour une analyse plus développée des albums *Petit Doux n'a pas peur*, *Touche pas à mon corps*, *Tatie Jacotte !*, *Le Loup* et *La Princesse sans bouche*, en particulier de la dimension graphique de ces ouvrages, voir Marpeau, « Raconter l'inceste dans quatre albums de jeunesse francophones », art. cit.

25. Claude Le Manchec, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 34, 2006, p. 141-164.

26. Elisabeth Bami et Sylvie Serprieux, *Je ne suis pas le doudou de Papa*, Vincennes, Talents Hauts, 2023 ; Beate Teresa Hanika, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, Braine-l'Alleud, Alice Jeunesse, 2011 ; Sandrine Beau, *La Porte de la salle de bain*, Vincennes, Talents Hauts, 2015 ; Claire Castillon, *Les Longueurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2022 ; Claire Mazarid, *Maman, les p'tits bateaux*, Paris, Le Muscadier, 2020 ; Antoine Dole, *L'Instant de la fracture*, Vincennes, Talents Hauts Éditions, 2018.

Les gentillesse qu'on s'échange comme des toasts au pâté.
Tiens, reprends-en.
Non merci, ça ira.
Toutes ces banalités.
Je ne parle pas.
Pour quoi faire²⁷ ?

Ici, le travail du rythme et des sonorités, notamment la présence des assonances en [a], [e] et [i], donne au texte sa dimension poétique et crée un effet de flux de parole, dans un récit qui, précisément, aborde l'impossibilité de parler. Dans le récit de Claire Mazard, c'est l'ellipse fréquente du « je » (« Suis restée de pierre²⁸ ») et le choix de phrases averbales au début du roman (« Seule dans ma chambre, peinarde / Seule avec mes sombres pensées / Mes pensées désarticulées comme une marionnette²⁹ ») qui renforce l'effet de mutisme d'un personnage qui se voit enfermé dans le silence et s'en libère peu à peu.

Dans d'autres récits, comme *Maman les p'tits bateaux*, *Le Jour où je suis mort et les suivants* de Sandrine Beau, et *La Fille du canal* de Thierry Lenain, la forme du journal intime est exploitée pour témoigner de ce qui arrive au héros ou à l'héroïne³⁰. Les deux derniers récits sont polyphoniques, le premier faisant se succéder quatre voix de personnages de garçons, adultes ou adolescents, qui subissent ou ont subi des agressions sexuelles incestueuses ou pédocriminelles, et le second alternant entre le récit à la troisième personne de la vie de Sarah, qui subit les agressions sexuelles de son professeur de dessin, et le journal intime de son enseignante qui a été victime d'inceste. Dans le premier récit, le personnage de Biscotte victime d'une tournante se met à écrire son quotidien après le viol dans un carnet. Dans le second, l'institutrice de Sarah consigne dans son journal intime la prise de conscience qui est la sienne face à sa petite élève, le retour du traumatisme et la lutte intérieure qui l'anime, entre besoin de s'éloigner pour se protéger et nécessité d'agir pour protéger Sarah. D'ailleurs, si on émet l'hypothèse que les événements ont une réalité autobiographique pour l'auteur, qui a écrit un album et un roman sur l'inceste, on peut se demander si l'écriture fictive ne devient pas autobiographique par la mise en scène d'une écriture autobiographique fictive dans le texte. Mais on voit que ces récits maintiennent une exigence de protection (supposée) du lectorat : ils font toujours le choix de la fiction, même quand la biographie de l'écrivain ou de l'écrivaine peut se cacher derrière cette fiction. Aucun des textes cités n'a réellement recours au genre autobiographique, dans le sens où un adulte qui correspondrait à l'auteur et au narrateur raconterait l'inceste qu'il a vécu enfant à un lectorat adolescent, sans doute parce que cela peut apparaître comme trop choquant.

Les textes élaborent plutôt ce que Daniel Delbrassine appelle une « stratégie de proximité » typique du roman pour adolescents, qui « fonctionne avec la présence d'un narrateur personnage ou enfant qui s'adresse au lecteur sur un ton confidentiel, dans une langue très

27. Dole, *L'Instant de la fracture*, op. cit., p. 7.

28. Mazard, *Maman, les p'tits bateaux*, op. cit., p. 5.

29. *Ibid.*, p. 14.

30. Sandrine Beau, *Le Jour où je suis mort, et les suivants*, Braine-l'Alleud, Alice Jeunesse, 2020 ; Thierry Lenain, *La Fille du canal*, Paris, Syros, 1993.

proche de l'oral et qui ressemble à une conversation³¹ ». Ainsi, dans divers romans, le lexique et les référents renvoient au monde du héros, par l'emploi par exemple d'un registre vulgaire (« J'ai ton père en biologie. Un vrai salaud³² ! ») ou familier (« il a balancé un pétard [...] en pleine poire³³ »), d'oralisations (« Je m'dépêche³⁴ »). Cet effet de proximité, permis par la création d'un univers autobiographique, s'associe à une pseudo-exclusion des adultes.

Le roman pour adolescents écrit à la première personne propose de faire entendre des voix de sujets en formation³⁵, qui traversent des épreuves et parviennent, par leurs choix et ressources, à la dépasser, tout en les commentant. Ce que la fausse autobiographie du roman pour adolescents crée aussi comme effet est donc celui d'une plus grande agentivité des personnages de ces récits par rapport à ceux des albums : les héroïnes ont une voix, qu'elles utilisent pour se raconter et se défendre, dans un univers dans lequel elles sont en charge de la narration et de la quête du récit, qui propose une critique de la domination qu'elles subissent de la part des adultes qui abusent d'elles.

Mais cette exclusion des adultes est bien une « pseudo-exclusion », puisque l'autobiographie est fictive et que le récit est écrit par un·e adulte, dans une écriture que Delbrassine, à la suite de Basil Bernstein, appelle celle de la « pédagogie invisible³⁶ ». L'intervention implicite du narrateur ou de la narratrice se fait de manière similaire à celle, pourtant plus explicite, que l'on trouve dans les albums : on suit les émotions de l'adolescent et sa difficulté à parler et on retrouve les enjeux de distinction face à la confusion des langues que l'adulte agresseur exerce. Ainsi, dans *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, l'héroïne repense aux paroles de son grand-père qui l'agresse : « ce qu'il a dit, qu'on faisait ça par amour pour grand-mère, que grand-mère ne pouvait guérir que s'il était lui-même en bonne santé³⁷ ». Dans *Maman les p'tits bateaux*, l'héroïne incestée par son oncle raconte l'agression en ces termes :

Dès la deuxième fois, c'est devenu une habitude.

« Tu m'aimes, n'est-ce pas ? »

Dès la deuxième fois, pendant que ses doigts, son sexe... J'ai fixé le plafond en bois dans ma chambre.

De toutes mes forces³⁸.

La scène montre clairement la dissociation entre la demande d'amour de l'oncle et la façon dont l'agression est vécue par l'héroïne, en représentant le phénomène de sidération que peuvent subir les victimes de viol.

Le modèle du roman d'initiation et de formation permet aussi cette intervention implicite adulte : les romans mettent en scène des protagonistes qui parviennent presque toujours à s'émanciper de la domination de leur agresseur en prenant la parole, ce qui résout

31. Delbrassine, « Il était une fois la littérature de jeunesse », *op. cit.*

32. Hanika, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, *op. cit.*, p. 24.

33. *Ibid.*

34. Beau, *La Porte de la salle de bain*, *op. cit.*, p. 39.

35. Il est en ceci héritier du roman d'initiation ou de formation.

36. *Ibid.*

37. Hanika, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, *op. cit.*, p. 236.

38. Mazard, *Maman, les p'tits bateaux*, *op. cit.*, p. 34.

le récit dans une fin heureuse. Si on suit l'analyse de Daniel Delbrassine sur le roman d'initiation, c'est cette prise de parole qui permet la réintégration du héros ou de l'héroïne dans sa famille après le combat qu'il ou elle a dû vivre³⁹. Cette réintégration fictive est pourtant bien éloignée de la réalité puisque l'inceste est une situation de domination interne à la famille, dans laquelle la complicité avec l'agresseur, par peur ou déni, est fréquente, et que la prise en charge judiciaire de ces situations est rarement possible, et quand elle l'est, rarement concluante pour les victimes. Surtout, l'inceste ne s'arrête pas à la dénonciation de l'agresseur : comme le rappellent les victimes adultes, les conséquences de l'inceste durent toute la vie de celui ou celle qui l'a subi. La forme autobiographique peut donc agir comme une forme de « cache-misère », la fictionnalisation de la situation d'inceste ne permettant pas d'aborder les conditions réelles et non idéalisées de ce que vivent les enfants et adolescents victimes.

Un schéma narratif idéaliste ? L'injonction à parler dans le récit d'inceste

Dans les deux types de récits, album ou roman, on retrouve souvent un schéma narratif centré sur la libération de la parole : tous les albums reprennent un même schéma dans lequel la capacité du héros ou l'héroïne à dire non et à dénoncer son agresseur provoque un dénouement heureux pour celui-ci, dans le sens où l'agression cesse et où l'agresseur est éloigné voire puni. Seuls trois romans mettent en scène une fin plus complexe, soit que le héros ne parle pas (*L'Instant de la fracture*), soit que les protagonistes soient sur le point de parler (*Le Jour où je suis mort et les suivants*), soit que l'héroïne ne parle pas mais est sauvée par l'institutrice qui a deviné sa situation (*La Fille du canal*).

La narration des romans met toutefois en scène un sauvetage du héros ou de l'héroïne par l'insertion de l'écriture autobiographique au sein du récit, que soit l'écriture d'une lettre⁴⁰ ou la rédaction d'un journal⁴¹. La décision d'écrire signale une décision d'agir : dans *Maman les p'tits bateaux*, l'écriture précède la décision de dénoncer, qui se matérialise par le fait de donner le récit écrit à un adulte adjuvant, une enseignante. Dans *La Fille du canal*, elle permet à l'institutrice de Sarah qui a été victime d'inceste de revenir sur sa propre histoire et de prendre la décision d'aider son élève. Cette dimension métalittéraire du texte, dans laquelle l'écriture est mise en exergue par le récit autobiographique fictif, signale tout à la fois l'importance de la parole et l'importance du récit pour libérer l'héroïne de la situation de violence. L'héroïsme du personnage reflète l'héroïsme de l'écrivain qui aborde ce thème.

Beaucoup de ces récits passent toutefois sous silence la difficulté propre à ces situations, en particulier l'échec de l'écoute familiale adulte quand l'enfant parvient à manifester sa détresse ou à dénoncer l'inceste. L'absence d'écoute et d'action d'une figure maternelle ou féminine n'est présente que dans trois albums, à savoir *Le Loup*, *La Princesse sans bouche* et *Touche pas à mon corps Tatine jacotte !* Dans *Le Loup*, album qui raconte l'inceste de Miette, écrit par une autrice qui affiche publiquement sa volonté de parler pour lutter contre ces situations, l'absence d'action d'une figure féminine dans le cadre familial est d'ailleurs

39. Delbrassine, « Il était une fois la littérature de jeunesse », *op. cit.*

40. Hanika, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, *op. cit.*, p. 237.

41. Dans *Maman les p'tits bateaux*, *Le Jour où je suis mort et les suivants* et *La Fille du canal*.

interrogée : « Malheureusement, la grande personne ne fait rien du tout. Peut-être qu'elle n'entend rien ? Peut-être qu'elle ne croit pas Miette ? Peut-être qu'elle ne sait pas comment faire pour l'aider... et peut-être qu'elle aussi a peur du loup, comme Miette⁴² ! ». La petite héroïne se tourne ensuite vers un membre de la communauté scolaire, qui lui apportera son aide. Mais cette complicité des familles est assez rarement racontée pour être soulignée.

La difficulté qu'a la parole à se faire entendre dans les situations d'inceste est davantage prise en compte dans les romans, sans doute parce que l'âge plus avancé du lectorat autorise une moindre idéalisation des situations, mais peut-être aussi parce que la longueur des récits et l'univers autobiographique permet le déroulement d'une pensée complexe et plus réaliste. Ainsi, on observe une forme de complicité maternelle dans *La Fille du canal* et *Maman les p'tits bateaux*, sous la forme du déni ou de l'autorité abusive qui oblige l'héroïne à rester au contact de l'agresseur. C'est dans *Le Cri du Petit Chaperon rouge* que la complicité familiale face à l'inceste que l'héroïne Malvina subit de la part de son grand-père est la plus évidente. Sont dépeints la dépression d'une mère absente, la violence d'un père qui oblige la jeune fille à rendre visite à son grand-père malgré ses refus et le fait qu'elle a avoué qu'il l'a embrassée de force, les moqueries d'un grand frère face à cet aveu, et surtout, la complicité de la grand-mère adorée qui est sous l'emprise de son époux, qui ferme les yeux pendant les agressions et fait promettre à sa petite-fille de ne pas « laisser tomber grand-père⁴³ » sur son lit de mort. Dans les romans, la dimension autobiographique semble donc permettre de traduire davantage la difficulté à être entendu.e dans le cadre familial. Elle permet surtout de traduire le climat d'inceste qui règne dans une famille où il se déroule, à travers l'expérience de domination que vivent les victimes et leurs proches.

Il est alors intéressant de noter que les trois albums qui font le choix de l'autobiographie fictive n'abordent pas l'inceste de manière caractérisée et stéréotypée, c'est-à-dire qu'ils le représentent comme un rapport de domination avant d'être un acte sexuel entre un homme adulte et une petite fille, peut-être parce que superposer une narration à la première personne à un récit explicite d'agression physique est perçu comme trop réaliste et violent pour un lectorat enfantin. Dans *Touche pas à mon corps, Tatie Jacotte !*, l'agresseuse est une femme, seul cas recensé dans le corpus. Tatie Jacotte est une vieille tante (qui n'est pas une tante biologique) qui exerce sur la famille une domination financière par la promesse d'un héritage et oblige l'héroïne à l'embrasser, afin de la mordre et de lui sucer le sang. Le fantasme de la narration montre que ce n'est pas uniquement le caractère sexuel de l'agression qui compte pour identifier une situation incestueuse, mais le sentiment de domination de son corps et de sa personne que vit l'héroïne, et qu'elle exprime de manière forte et subjective, comme en témoigne le titre. Dans *Le Terrible six heures du soir*, l'agresseur est le père de famille, décrit en ces termes par la narratrice : il est « le père de notre famille trop nombreuse, et notre plus grand prédateur⁴⁴ ». L'agression est racontée ainsi :

42. Chapiro, *Le Loup*, op. cit.

43. Hanika, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, op. cit., p. 237.

44. Honoré et Le Gac, *Le Terrible six heures du soir*, op. cit.

La suite, nous la connaissons tous [...] parce que c'est toujours la même chose : le roi Stéphane qui claque la porte, attrape celui qui passe à sa portée par les cheveux, le soulève à un mètre du sol et le dévore à grands coups de mâchoire avant de faire disparaître les os⁴⁵.

Ici, la peur et l'acte de domination sont racontés dans la voix enfantine et collective qui témoigne de la situation d'inceste et qui permettront la rébellion collective. Enfin, dans *Le Grand Méchant Loup dans ma maison*, de Valérie Fontaine et Nathalie Dion, l'héroïne assiste à la violence conjugale qu'exerce son beau-père sur sa mère puis sur elle, sans que l'on sache exactement la nature des agressions que l'homme lui fait subir. Ce qui compte est ici encore une fois le sentiment d'impuissance et de domination que vit l'héroïne. Ce n'est d'ailleurs pas parce qu'elle parle que la situation se résout, mais parce que sa mère décide de quitter cet homme et trouve l'aide d'un collectif, une maison où vivent « des louves et des louveteaux, pas de loup⁴⁶ ».

Pour autant, la plupart de ces textes ne résistent pas à une forme d'idéalisation de la résolution une fois que l'enfant ou l'adolescent a parlé, l'agresseur étant écarté voire arrêté et jugé et le texte s'arrêtant sur cette « fin heureuse », fonctionnant ainsi comme une injonction adulte à la parole enfantine. Très peu de ces textes se penchent ainsi sur le chemin de résilience qui sera celui de l'enfant ou adolescent victime, c'est-à-dire sur la durée, les outils et les écueils de l'après, ce qui fait pourtant l'objet des autofictions adultes. Seuls trois de ces récits parmi les albums et romans, à savoir *Mô-Namour*, *La Princesse sans bouche*, *L'Écorcée* et *Le Jour où je suis mort et les suivants*, narrent ainsi les péripéties des héroïnes et du héros une fois l'agresseur écarté et l'abus puni ou terminé.

L'absence d'autobiographie jeunesse au sujet de l'inceste permet donc d'interroger la place qui est réellement accordée à la parole des enfants et des adolescents qui vivent des situations d'abus, que celle-ci soit tue dans la réalité ou au contraire, sur-motivée et idéalisée dans la littérature de jeunesse.

De la nécessité de l'autobiographie pour lutter contre la domination adulte

Dans le cas des albums comme des romans d'inceste en littérature de jeunesse, la fictionalisation et les choix énonciatifs soulèvent des problématiques éthiques. La narration à hauteur d'enfant qu'est le *child gaze* semble avoir pour but de rendre le texte accessible à un lectorat enfantin, et de traduire une expérience vécue enfantine, tout en supervisant cette expérience par une voix narrative adulte qui protège et donne des conseils, toujours centrés sur la nécessité de parler. Le *child gaze* fonctionne donc de manière purement symbolique et imaginative, mais n'engage pas ou très peu une véritable réflexion sociale et politique sur les situations d'inceste, le familialisme et la domination adulte qui rendent possible leur perpétuation. Il propose une injonction à la parole, centrée sur l'action individuelle du héros ou de l'héroïne, plutôt qu'une réflexion sur les difficultés à être écouté-e que rencontre l'enfant incesté dans la sphère familiale et sociale. C'est aussi, paradoxalement, le cas des romans

45. *Ibid.*

46. Fontaine et Dion, *Le Grand Méchant Loup dans ma maison*, op. cit.

junior ou pour adolescents : ceux-ci développent une plus grande agentivité du personnage principal, et interrogent davantage le climat de domination dans lequel l'inceste place les victimes, mais ils ne développent que très peu les difficultés réelles que rencontre un adolescent quand il parvient à parler. Le fait d'arrêter le récit au moment où l'agresseur-e est démasqué-e masque la réalité de l'inceste, qui est une expérience qui ne se limite pas à l'agression sexuelle, ni à la période durant laquelle les sévices sont vécus. Les personnes victimes doivent vivre avec l'inceste tout au long de leur vie, et les récits n'abordent que très rarement cet « après »⁴⁷.

En outre, la difficulté adulte à écouter et prendre en charge la parole de l'enfant ou de l'adolescent n'est que très rarement représentée. La fictionnalisation implique ici un éloignement des conditions réelles de l'expérience de l'inceste : elle crée des formes d'idéalisation, dans la mesure où, dans le monde réel, la parole de l'enfant sur la violence vécue ne résulte pas systématiquement en une arrestation, une condamnation et une fin des sévices, loin de là. Cette idéalisation de l'action adulte, notamment de la famille qui saurait prendre en charge les situations d'inceste une fois que celles-ci sont démasquées, fait écho à celle que l'on repère dans les campagnes de prévention contre les violences sexuelles faites aux enfants : elle mène à « occulter les rapports de domination à l'œuvre entre adultes et enfants, qui constituent pourtant les conditions de possibilité des violences sexuelles infligées aux mineur-es⁴⁸ ».

Sans doute que l'inceste, et plus généralement toute situation de violence et de domination que les enfants subissent de la part des adultes, confronte ces derniers à « l'ultime tabou⁴⁹ » des auteurs et éditeurs de littérature de jeunesse, celui de la fin malheureuse⁵⁰, en particulier dans les albums. Dans l'ensemble du corpus étudié ici, deux romans interrogent le topos de la fin heureuse dans le récit d'inceste. Dans *L'Instant de la fracture*, le héros ne dénonce pas son père et le récit se termine sur cette incertitude. Dans *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, l'héroïne termine son récit en disant que les fins heureuses n'existent pas, puisque son grand-père est à l'hôpital et n'a pas été dénoncé à la police. Mais Malvina a tout de même pu parler à ses amis, et sa meilleure amie s'est engagée à dénoncer son grand-père s'il cherche à recommencer. Si l'héroïne ne se sent pas heureuse, elle est pour le moins en sécurité au moment où le récit s'arrête.

Il faut rappeler que le récit de littérature de jeunesse, et en particulier l'album, s'adresse à un lectorat qui n'est jamais seulement la « jeunesse ». Les albums en particulier

47. Deux albums, *L'Écorcée* et *La Princesse sans bouche*, représentent un parcours de résilience enfantin. Dans les deux cas, l'héroïne se rend dans la forêt, et vit une expérience initiatique de soin, qui lui permet ensuite de décider de parler.

48. Simon Protar, « Qui menace les enfants ? Construction du risque dans les campagnes de prévention des violences sexuelles sur mineur-es », *Mouvements*, vol. 3, n° 115, 2023, p. 72.

49. Delbrassine, « Il était une fois la littérature de jeunesse », *op. cit.*

50. Dans tout le corpus de littérature jeunesse qui aborde la question de l'inceste et que j'étudie, un seul texte se termine « mal ». Il s'agit de la bande dessinée *Luna la nuit*, qui raconte la façon dont une petite fille appréhende un danger, ne dort pas, s'inquiète pour sa demi-sœur et qui se termine sur une planche représentant l'entrée de son beau-père dans sa chambre, la nuit (Ingrid Chabbert et Clémentine Pochon, *Luna la nuit*, Paris, Les Enfants Rouges Éditions, 2017).

sont particulièrement médiés par la lecture adulte. Les objectifs qu'on assigne à la littérature de jeunesse, à savoir protéger, prévenir, éduquer, en font en effet une « littérature sous surveillance⁵¹ ». On peut voir dans la narration de ces récits une manifestation de ce souci de protection. La fin heureuse de ces textes peut ainsi être perçue comme une précaution à l'égard de cet adulte qui « hante » le texte de jeunesse et qui projette sur l'enfant ou l'adolescent lecteur ce qui est bon pour lui de lire ou de ne pas lire, pour lui éviter une lecture trop difficile et choquante⁵². Mais ce faisant, la fiction peut aussi cacher la vérité des enfants abusés, alors même que la perpétuation de l'inceste tient à l'absence d'écoute des adultes.

À travers ces récits se développe en tout cas une sorte de croyance en la puissance libératrice de la littérature et se dévoile la pensée magique qui préside parfois à leur écriture : l'enfant sera sauvé-e par la lecture du livre, s'ensuivra la libération de sa parole sur l'agression vécue (plutôt que le développement de l'écoute des adultes sur cette dernière)⁵³. L'enfant qui parle est érigé ici « enfant idéal », pour reprendre les termes de Clémentine Beauvais⁵⁴. Il correspond en ceci à l'enfant prescrit par la fiction :

Quand on est écrivaine pour enfants, on participe amplement à la construction de l'enfance symbolique. [T]out discours orienté vers un enfant est un impératif ; en représentant l'enfance pour des enfants, nous peaufinons, modifions, nuancions ou aplatissons leur propre vision de l'enfance et nous influençons donc indirectement les rôles qu'ils vont jouer pour s'y conformer (ou y résister). On pourrait aussi dire : il n'y a pas de description d'enfance, il n'y a que des prescriptions⁵⁵.

L'absence d'autobiographie jeunesse sur le sujet de l'inceste, qu'il s'agisse d'autobiographies d'adultes ayant vécu des situations d'incestes qui s'adressent à un lectorat jeune, ou d'autobiographies d'enfants ou adolescents eux-mêmes, pousse alors à s'interroger sur la domination adulte qui préside à la création des textes qui voudraient pourtant lutter contre cette domination⁵⁶. Le fait qu'auteur-ices et illustrateur-ices abordent désormais la thématique de l'inceste, dans des textes dont la dimension autobiographique non explicitée est pourtant sans doute présente, témoigne d'une prise de conscience sociale de l'adultisme. Mais les récits sur l'inceste en littérature de jeunesse font paradoxalement entendre des voix adultes qui incitent, parfois fortement, des voix enfantines et adolescentes à se libérer de l'injonction au silence par des adultes. L'injonction à parler qui règne dans ces textes peut donc aussi être perçue comme une manifestation de cette domination adulte, qui fait parler les enfants et les

51. Viviane Ezratty et Françoise Lévêque (dir.), *Le Livre pour la jeunesse, un patrimoine pour l'avenir*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1997, p. 30.

52. Beauvais, *Écrire comme une abeille*, op. cit., p. 41.

53. Malgré les témoignages que font les écrivaines au sujet de l'idéalisation de ce sauvetage par la littérature (cf. note 2).

54. Beauvais, *Écrire comme une abeille*, op. cit., p. 45.

55. *Ibid.*, p. 40.

56. Sur la notion de domination adulte, voir Yves Bonnardel, *La Domination adulte, l'oppression des mineurs*, Forge-les-Bains, Éditions Myriadis, 2015 ; Vanina Mozziconacci et al. (dir.), *Mouvements*, vol. 3, n° 115, « Interroger la domination adulte », 2023 ; Tal Piterbraut-Merx, *La Domination oubliée. Politiser les rapports adulte-enfant*, Paris, Blast, 2024. Sur la domination adulte au sein de la littérature de jeunesse, voir Maria Nikolajeva, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Londres, Routledge, 2009.

adolescents sans les lire, ni leur proposer de se lire et de s'écouter entre eux. Sans même parler d'autobiographie, il n'existe pas à ma connaissance de littérature avec la jeunesse, comme pourrait l'être une littérature de l'enquête qui serait écrite à partir de l'observation et de l'écoute de la réalité sociale et vécue des enfants et adolescents⁵⁷.

Bien sûr, ce constat est radical, et il omet la complexité et la richesse du travail des auteur·ices et illustrateur·ices, qui écrivent en écho avec des enfants et adolescents, qu'il s'agisse de celui ou celle qu'ils ont été ou de celles et ceux qui les entourent. Mais étudier le récit d'inceste dans la littérature de jeunesse au prisme du questionnement autobiographique a le mérite de faire résonner le grand silence qui y règne : celui de la voix de cette jeunesse, qui n'y écrit jamais, ni pour les adultes, ni pour elle-même. L'indicible en littérature de jeunesse reste la voix des enfants, celles et ceux qui ne parlent pas, alors même que, comme le rappellent Tonia Raus et Sébastien Thiltges, la jeunesse est « une communauté en prise avec la nécessité de (se) dire le monde pour y trouver une, voire sa place⁵⁸ ». Est-il donc urgent d'inventer l'autobiographie écrite par la jeunesse et non pour la jeunesse ? Cet article entend montrer que oui, et ouvrir la discussion sur les moyens de le faire.

Bibliographie

Sources primaires

- ANGOT Christine, *Le Voyage dans l'Est*, Paris, Flammarion, 2021.
- BEAU Sandrine, *La Porte de la salle de bain*, Vincennes, Talents Hauts, 2015.
- *Le Jour où je suis mort, et les suivants*, Braine-l'Alleud, Alice Jeunesse, 2020.
- BRAMI Elisabeth et SERPRIX Sylvie, *Je ne suis pas le doudou de Papa*, Vincennes, Talents Hauts, 2023.
- CASTILLON Claire, *Les Longueurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2022.
- CHABBERT Ingrid et POCHON Clémentine, *Luna la nuit*, Paris, Les Enfants Rouges Éditions, 2017.
- CHALON Patricia et IKIDBACHIAN Danièle, *Un vilain secret*, Boulogne-Billancourt, Enfance Majuscule, 2020.
- CHAPIRON Mai Lan, *Le Loup*, Paris, La Martinière jeunesse, 2021.
- DE LASA Catherine et LAPOINTE Claude, *Oscar ne se laisse pas faire*, Paris, Gallimard, 2000.
- DOLE Antoine, *L'Instant de la fracture*, Vincennes, Talents Hauts Éditions, 2018.
- DUTRUC-ROSSET Florence et ROUVIERE Julie, *La Princesse sans bouche*, Paris, Bayard Jeunesse, 2020.
- FONTAINE Valérie et DION Nathalie, *Le Grand Méchant Loup dans ma maison*, Montréal, Les 400 coups, 2020.
- HANIKA Beate Teresa, *Le Cri du Petit Chaperon rouge*, Braine-l'Alleud, Alice Jeunesse, 2011.
- HONORÉ Christophe et LE GAC Gwen, *Le Terrible six heures du soir*, Paris, Actes Sud Junior, 2008.
- JEAN Didier, ZAD et GIRAUD Laura, *Surtout la nuit*, Albussac, Utopique, 2023.
- KOUCHNER Camille, *La Familia grande*, Paris, Seuil, 2021.
- LAURANS Camille et SCHLEEF Vinciane, *L'Inceste*, Paris, Milan, 2023.
- LENAIN Thierry, *La Fille du canal*, Paris, Syros, 1993.
- LENAIN Thierry et POULAIN Stéphane, *Touche pas à mon corps, Tatïe Jacotte !*, Montréal, Les 400 coups, 2020 [1999].
- LISA, *Le Secret de Chloé*, Paris, Éditions Vérone, 2024.

57. Sur la question de l'écrivain contemporain enquêteur, voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

58. Raus et Thiltges, *Peut-on tout leur dire ?*, op. cit., p. 173.

- MAZARD Claire, *Maman, les p'tits bateaux*, Paris, Le Muscadier, 2020.
- PIQUEMAL Michel et NOVI Nathalie, *Le Cœur de Violette*, Paris, La Martinière Jeunesse, 2000.
- PONTI Claude, *Les Pieds bleus*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1995.
- *Mô-Namour*, Paris, École des Loisirs, 2011.
- SCHWEIGHOFFER Nathalie, *J'avais douze ans*, Paris, Pocket, 2002 [1991].
- SINNO Neige, *Triste tigre*, Paris, P.O.L., 2021.
- TIBO Gilles et ZAÛ, *La Petite Fille qui ne souriait plus*, Namur, Éditions Nord-Sud, 2003.
- VALLÉE Nathalie et LINDER Valérie, *L'Écorcée*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2020.
- WABBES Marie, *Petit Doux n'a pas peur*, Paris, La Martinière jeunesse, 1998.

Sources secondaires

- BEAUVAIS Clémentine, *Écrire comme une abeille. La Littérature jeunesse de la lecture à l'écriture*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2023.
- BIGOT Violaine et MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ Nadja, « Fragmentation, tissage et rencontres de soi(s) dans l'écriture multimodale et en réseau des chroniques », dans Anne Godard (dir.), *Les Ateliers du sujet. Approches pluridisciplinaires des écritures de soi*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2024, p. 75-98.
- BONNARDEL Yves, *La Domination adulte, l'oppression des mineurs*, Forge-les-Bains, Éditions Myriadis, 2015.
- BREY Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.
- DELBRASSINE Daniel, « Il était une fois la littérature de jeunesse », France Université Numérique, www.fun-mooc.fr, 2017.
- DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.
- EZRATTY Viviane et LÉVÊQUE Françoise (dir.), *Le Livre pour la jeunesse, un patrimoine pour l'avenir*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1997.
- FERENCZI Sándor, *Confusion de langue entre l'enfant et l'adulte*, Paris, Payot, 2016.
- GREENWELL Amanda M., *The Child Gaze: Narrating Resistance in American Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2024.
- LAFONTAINE Marie-Pier, *Armer la rage. Pour une littérature de combat*, Montréal, Hélio tropé, 2025.
- LAURENS Camille, « Écrire : secréter l'inceste », dans Pierre Benghozi et Pierre Etchart (dir.), *L'Inceste, scènes de famille*, Paris, Éditions In Press, 2020, p. 159-169.
- LE MANCHEC Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 34, 2006, p. 141-164.
- LÉVÊQUE Mathilde, « Littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
- MARPEAU Anne-Claire, « Raconter l'inceste dans quatre albums de jeunesse francophones : enjeux éthiques et poétiques », *Cultural Express*, n° 10, « La violence dans les objets sémiotiques fictionnels destinés à l'enfance et à la jeunesse », 2023.
- MOZZICONACCI Vanina et al. (dir.), *Mouvements*, vol. 3, n° 115, « Interroger la domination adulte », 2023. shs.cairn.info/revue-mouvements-2023-3
- NIKOLAJEVA Maria, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Londres, Routledge, 2009.
- PITERBRAUT-MERX Tal, *La Domination oubliée. Politiser les rapports adulte-enfant*, Paris, Blast, 2024.
- PROTAR Simon, « Qui menace les enfants ? Construction du risque dans les campagnes de prévention des violences sexuelles sur mineur-es », *Mouvements*, vol. 3, n° 115, 2023, p. 72-78. doi.org/10.3917/mouv.115.0072.
- RAUS Tonia et THILTGES Sébastien, *Peut-on tout leur dire ? Formes de l'indicible en littérature de jeunesse*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2024.

La conscience de l'enfant sauvage comme laboratoire de l'écriture de soi : le cas de Victor de l'Aveyron

DÉBORAH LÉVY-BERTHERAT - ENS-PSL Paris

Résumé

Les réécritures récentes de l'histoire de Victor de l'Aveyron pour la jeunesse interrogent moins sa « sauvagerie » que son handicap cognitif, assimilé à des troubles du spectre autistique. En adoptant la forme de l'écriture de soi, les romans de Mordicai Gerstein, Mary Losure et Paule du Bouchet tentent d'approcher au plus près son intériorité inaccessible. Dans *Victor*, Gerstein donne voix à la fois à des témoins et à la conscience de l'enfant sauvage. Mary Losure, dans *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron*, met la réécriture de l'histoire au service de l'éducation à la tolérance et à l'inclusion, tout en promouvant l'agentivité enfantine. Enfin, dans *J'ai rencontré l'enfant sauvage* de Paule du Bouchet, le journal intime de Julie Guérin fait d'elle un témoin absolu et lui confère une fonction quasi auctoriale dans l'expérience scientifique et éducative. Dans ces trois romans, il s'agit moins de porter un diagnostic que d'offrir au jeune lectorat un laboratoire moral où approcher l'altérité *neurodivergente*. L'essentiel est peut-être moins de produire de la connaissance ou de concevoir des méthodes éducatives, que d'accepter la différence.

Victor de l'Aveyron est sans doute l'un des cas d'enfants sauvages les plus célèbres et les plus documentés. L'histoire de ce garçon d'une dizaine d'années, presque nu et muet, découvert le 8 janvier 1800 dans le bois de Lacau, est éminemment romanesque et pathétique. Devenu célèbre en peu de temps grâce à la presse dans toute la France et au-delà, il est devenu l'objet d'une transposition dès 1803, quand un mélodrame lui a été consacré¹. Victor n'a jamais cessé d'être une énigme et un objet de fascination, où chaque époque projette ses questionnements. D'abord censée répondre au problème philosophique des limites de l'humain – l'état de nature, la part d'animalité –, la figure de l'enfant sauvage concentre désormais des interrogations sur les méthodes éducatives destinées aux enfants atteints de troubles du spectre autistique (TSA) et sur la prise en compte de leur différence par leur entourage et par la société. C'est notamment le cas dans plusieurs romans jeunesse qui réécrivent son cas au tournant du XXI^e siècle, et qui nous intéresseront ici. Pour comprendre cette reconfiguration, il convient de revenir d'abord sur la redécouverte du cas de Victor de l'Aveyron dans les années 1960 à 1980 où, après une longue éclipse, il a été interprété à la lumière d'une vision renouvelée de l'enfance et de l'éducation.

Victor, cas princeps de l'enfance « inadaptée » : retour sur les années 1960 à 1980

En 1970, *L'Enfant sauvage* de François Truffaut a fait découvrir ou redécouvrir la figure de Victor de l'Aveyron à un nombreux public, élargi par le succès international du film. Truffaut

1. Alexis Eymery et Pierre Blanchard, *L'Enfant sauvage : mélo-drame en trois actes et en prose ; à grand spectacle, mêlé de chants, danses, jeux, combats et pantomime, musique d'Alexandre Picciny*, Paris, Fages, 1803.

lui-même avait puisé son sujet dans l'ouvrage de Lucien Malson, *Les Enfants sauvages, mythe et réalité*, paru en 1964². Philosophe, sociologue et critique musical spécialiste du jazz, Malson y étudiait trois cas de jeunes ensauvagés – Victor de l'Aveyron, Kaspar Hauser (appelé « Gaspard de Nuremberg ») et Kamala de Midnapore. Il les présentait sous un jour anthropologique, non plus comme des êtres déficients ou des « arriérés mentaux », mais comme des individus à part entière, doués d'une conscience et d'une vision du monde singulières³, dont l'état s'expliquait par leur privation d'environnement éducatif et affectif – il parlait à leur sujet d'« enfance inadaptée ». Il ajoutait en annexe le texte intégral des deux rapports du docteur Itard sur le sauvage de l'Aveyron, alors introuvables en librairie⁴.

À la suite de l'ouvrage de Lucien Malson et, plus encore, du film de Truffaut, la décennie suivante a vu paraître une série d'ouvrages de psychiatrie ou d'anthropologie consacrés à son cas, isolément ou non, qui ont contribué à le remettre au cœur d'interrogations scientifiques : Harlan Lane soulignait la capacité d'attachement de l'enfant à ceux qui le soignaient ; comme lui, Roger Shattuck a fait l'hypothèse que l'état de Victor résultait de son isolement⁵. Au contraire, la psychiatre Uta Frith, se fondant sur la description des interactions sociales dysfonctionnelles de Victor et de son absence de jeu d'imagination, a posé sur son cas un diagnostic a posteriori d'autisme⁶. Psychiatre et historien de la psychiatrie, Thierry Gineste l'a évoqué comme le cas princeps de la psychose infantile décrite comme telle, situant dans ses interactions avec le Dr Itard un jalon majeur de l'histoire de la pédopsychiatrie et de l'éducation spécialisée : selon lui, le cas du sauvage de l'Aveyron marque un basculement épistémologique de la fascination pour la quasi-animalité de l'*homo ferus*, selon la nomenclature de Linné, vers une approche médicale et thérapeutique⁷.

Parallèlement, à la même époque, un autre cas ancien d'enfant sauvage inspire de nouvelles réflexions et représentations : Kaspar Hauser, adolescent muet découvert à Nuremberg en 1828, devient l'objet d'une pièce de théâtre de Peter Handke sur la violence éducative (*Kaspar*, 1968) puis du film *L'Énigme de Kaspar Hauser* de Werner Herzog (1974)⁸.

-
2. Lucien Malson, *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1964. L'intérêt de Truffaut pour l'enfance marginalisée était déjà marqué par le personnage d'Antoine Doissel, adolescent rebelle dans *Les 400 coups* (1959), et par son intérêt pour le travail du pédopsychiatre Fernand Deligny auprès de jeunes artistes.
 3. Voir Yann Craus, « L'enfant sauvage à l'oreille de Lucien Malson. Sauvagerie et jazzité », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 38, 2021, p. 139-159.
 4. Jean-Marc-Gaspard Itard, *De l'éducation d'un homme sauvage, ou Des premiers développemens physiques et moraux du jeune sauvage de l'Aveyron*, Paris, Goujon fils, 1801 ; *Rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur, sur les nouveaux développemens et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron*, Paris, Imprimerie impériale, 1807 (rééd. *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron, l'idiotie et la surdi-mutité*, Paris, Félix Alcan, 1891).
 5. Harlan Lane, *The Wild Boy of Aveyron*, Cambridge, Harvard University Press, 1976 ; Roger Shattuck, *The Forbidden Experiment: The Story of the Wild Boy of Aveyron*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980.
 6. Uta Frith, *Autism: Explaining the Enigma*, Oxford, Blackwell, 2003.
 7. Thierry Gineste, *Victor de l'Aveyron : dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, Paris, Hachette, 2004.
 8. Titre original : *Jeder für sich und Gott gegen alle*. On peut aussi mentionner la réédition par Jochen Hörisch des écrits de et sur Kaspar Hauser (*Ich möchte ein solcher werden wie... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser*, Francfort, Suhrkamp, 1979) et la préface de Françoise Dolto à la traduction française du rapport d'Anselm von Feuerbach (*Kaspar Hauser*, Paris, Mercure de France, 2002 [1985]).

Sans doute n'est-ce pas un hasard si ce regain d'intérêt vis-à-vis de ces enfants ou adolescents « anormaux » s'est produit dans les années 1960-1980⁹. L'ouvrage de Malson et le film de Truffaut s'inscrivaient dans l'effervescence des interrogations sur l'enfance, et notamment sur l'enfance déviante, autour de 1968. Période de contestation globale, les années soixante ont ainsi vu la remise en question des méthodes pédagogiques, de l'autorité adulte, et même une vision renouvelée de l'enfance. A.S. Neill, par exemple, défend la liberté et la conscience autonome des enfants¹⁰. Fernand Deligny expérimente de nouvelles formes de « cure libre » d'enfants et d'adolescents autistes, dont il témoigne par des ouvrages et des films¹¹. Ces travaux ont beaucoup inspiré Truffaut. Notons cependant que durant cette période, la littérature de jeunesse ne s'intéresse pas à Victor de l'Aveyron¹².

Années 2000-2020 : nouveaux regards sur l'autisme dans la littérature de jeunesse

Depuis une vingtaine d'années, les cas réels ou légendaires d'enfants sauvages – non seulement Victor, mais Peter the Wild Boy, Marie-Angélique Leblanc, Kaspar Hauser et d'autres sont revenus au centre de la recherche, tant dans le champ de l'anthropologie que de l'histoire, notamment grâce aux recherches de Lucienne Strivay, Julia Douthwaite, Richard Nash et Jean-Luc Chappey¹³. Ce renouvellement du champ accompagne des découvertes en neurologie et en sciences cognitives sur l'autisme et la vulgarisation de ces avancées scientifiques. Parallèlement, des personnes porteuses de troubles du spectre autistique (TSA) ont elles-mêmes commencé à prendre la parole ou la plume, pour témoigner de leur expérience à la première personne et revendiquer ce qu'elles n'appellent plus handicap mais « neurodivergence », comme Temple Grandin ou Josef Schovanec¹⁴. Contournant l'impossibilité de parler et d'écrire, Hélène Nicolas, dite Babouillec, diagnostiquée autiste sévère, parvient néanmoins, en juxtaposant des lettres imprimées sur des cartes – pratique qui n'est pas sans rappeler les caractères de métal découpé utilisés par Itard avec Victor – à composer des textes d'une grande puissance poétique où l'écriture de soi laisse jaillir l'urgence d'une parole longtemps empêchée : « Je suis Babouillec très déclarée sans paroles. / Seule enfermée dans

9. On pourrait dire que Victor de l'Aveyron incarne à lui seul les trois figures d'anormaux décrits par Michel Foucault : le monstre, l'individu à corriger et l'enfant masturbateur (voir *Les Anormaux*, Paris, Gallimard / Seuil, 1999, en particulier le cours du 19 mars 1975).

10. A. S. Neill, *Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing*, New York, Hart Publishing Company, 1960.

11. Voir notamment son film documentaire *Le Moindre Geste* (1971).

12. Mathilde Lévêque évoque la fascination de la littérature jeunesse pour les figures d'enfants sauvages de 1830 aux années 1960, citant notamment Jean-Paul Choppard, Sophie, Heidi, Fifi Brindacier et Zora la rousse, mais Victor n'y apparaît pas encore (« L'"ombre portée" de l'enfant sauvage dans la littérature de jeunesse, des années 1830 aux années 1960 », dans Mathilde Lévêque et Déborah Lévy-Bertherat (dir.), *Enfants sauvages, savoirs et représentations*, Paris, Hermann, 2019, p. 235-250).

13. Julia Douthwaite, *The Wild Girl, Natural Man, and the Monster: Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, Chicago, University Of Chicago Press, 2002 ; Richard Nash, *Wild Enlightenment: The Borders of Human Identity in the Eighteenth Century*, Virginia, University of Virginia Press, 2003 ; Lucienne Strivay, *Enfants sauvages. Approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006 ; Jean-Luc Chappey, *Sauvagerie et civilisation. Une histoire politique de Victor de l'Aveyron*, Paris, Fayard, 2017.

14. Temple Grandin, *Emergence: Labeled Autistic*, Belford, Ann Arbor Publishers, 1986 ; Josef Schovanec, *Je suis à l'Est ! Savant et autiste, un témoignage unique*, Paris, Plon, 2012.

l'alcôve systémique, nourricière souterraine de la lassitude du silence, j'ai cassé les limites muettes et mon cerveau a décodé votre parole symbolique, l'écriture¹⁵ ».

La transformation du regard de la psychiatrie et de la société sur les TSA trouve un écho dans la littérature de jeunesse, qui participe à leur déstigmatisation, invitant à ne plus les considérer comme un handicap mental ou une déficience cognitive. Parmi les exemples les plus célèbres, on peut citer *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* de Mark Haddon (2003) et *Le Garçon qui se taisait* de Lois Lowry (2003) où l'histoire de Jacob, un enfant TSA non-verbal, est racontée à travers le témoignage de sa jeune voisine Katy Thatcher, fille de médecin¹⁶. Abordant ouvertement la question de l'autisme, la littérature de jeunesse s'affiche ainsi comme un espace d'exploration de l'inclusivité, même si, dans la plupart des cas, ces protagonistes imaginaires atteints de TSA, qu'ils aient ou non accès au langage, révèlent des dons exceptionnels dans un domaine ou un autre, loin des réalités ordinaires de ces troubles.

L'écriture de soi, régime narratif privilégié face à l'enfant muet

C'est dans le cadre de cet intérêt renouvelé de la fiction, et notamment de la fiction jeunesse, pour les TSA qu'il faut inscrire les romans ou de récits récents inspirés du cas de Victor de l'Aveyron¹⁷. Publiés en France, en Angleterre et aux États-Unis, ces ouvrages retracent sous une forme plus ou moins fictionnalisée, sa vie singulière¹⁸. Pour les adultes, on peut mentionner la nouvelle *Wild Child* de l'Américain T.C. Boyle et le roman *Wild Boy* de la Britannique Jill Dawson¹⁹. Pour la jeunesse, on recense au moins cinq récits retraçant précisément l'histoire de Victor : *Victor, l'enfant sauvage* (roman, 6-10 ans, 1992) de Marie-Hélène Delval ; *The Wild Boy* (album, 1998) et *Victor* (roman, 1998) de Mordicai Gerstein ; *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron* (récit, 2013) de Mary Losure et *J'ai rencontré l'enfant sauvage* (roman, 2022) de Paule du Bouchet.

Or la plupart de ces œuvres font une large place à l'écriture de soi (écrit personnel, carnet, notes, journal, correspondance) : les deux ouvrages pour adultes y recourent au moins

15. Babouillec, *Algorithme éponyme*, Paris, Rivages, 2016 [2013], p. 11. Voir aussi Babouillec, *Voyage au centre d'un cerveau d'autiste*, Paris, Rivages, 2021.

16. Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, Londres, Jonathan Cape, 2003 ; Lois Lowry, *The Silent Boy*, New York, Random House, 2003. On peut encore citer *Gabriel* d'Elizabeth Motsch (Paris, L'École des loisirs, 2006) ou *Colin Fischer* d'Ashley Edward-Miller et Zack Stentz (New York, Razorbill, 2012).

17. Les autres cas célèbres comme Kaspar Hauser ou Marie-Angélique Leblanc ont fait l'objet de réécritures et de transpositions en BD (p.ex. Obom, *Kaspar*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007 ; Aurélie Bévière, Jean-David Morvan et Gaëlle Hersent, *Sauvage : Biographie de Marie-Angélique Leblanc 1712-1775*, Paris, Delcourt, 2015), mais elles ne sont pas spécifiquement destinées à la jeunesse.

18. Citons pour mémoire trois ouvrages pour la jeunesse plus librement inspirés de l'histoire de Victor : la pièce de Bruno Castan, *Le Babou, ou l'Enfant sauvage* (Très tôt théâtre, 1991), la bande dessinée d'Aurélia Aurita et Frédéric Boilet, *Vivi des Vosges* (Bruxelles, Impressions nouvelles, 2011) et le roman de Florence Reynaud, *L'Enfant-loup* (Paris, Hachette jeunesse, 2001), où le jeune Antoine, élevé par des loups, découvert en 1885 en Lozère, est recueilli par la famille d'un médecin et apprend à parler.

19. T.C. Boyle, *Wild Child and Other Stories*, New York, Viking, 2010 ; Jill Dawson, *Wild Boy*, Londres, Sceptre, 2003. Mère d'un enfant autiste, Jill Dawson explique son choix de raconter l'histoire de Victor par cette proximité personnelle.

partiellement, ainsi que les romans jeunesse de Mordicai Gerstein, Mary Losure et Paule du Bouchet. Ce sont ces trois derniers qui nous intéresseront ici. Ils font du régime de l'écriture de soi des usages très différents, mais la mettent tous au service d'une tentative d'approcher ou d'appréhender l'altérité radicale de l'enfant sauvage.

Ce modèle formel ne vient pas de nulle part : dès la découverte du jeune sauvage en 1800, son histoire a été racontée par les premiers témoins à l'avoir observé dans des lettres et des notes, marquées par le besoin de faire part non seulement des faits, mais de leurs propres réactions devant ce cas poignant. On le voit chez Constans Saint-Estève, commissaire du Gouvernement dans sa lettre au commissaire central Randon²⁰. L'abbé Bonnaterre, premier éducateur de Victor, avait déjà rédigé des observations à son sujet, qu'Itard a lues et cite parfois. Le double témoignage d'Itard, surtout – son rapport de 1801 puis son mémoire de 1806 – prend la forme d'un journal d'observation. Certes, ses deux écrits ont avant tout une prétention scientifique (Itard est membre de la toute nouvelle Société des Observateurs de l'Homme, à laquelle notamment il destine ses écrits) et un objectif économique, puisque le médecin doit vanter les progrès de son élève pour justifier auprès du gouvernement le maintien de sa subvention. Itard n'en adopte par moins un tour très personnel, écrivant à la première personne du singulier et proposant, outre des observations qui se veulent factuelles et objectives, des notations plus sensibles sur ses propres émotions, comme lorsqu'il évoque avoir éprouvé « un véritable serrement de cœur²¹ » devant les échecs de son élève.

Aux fictionnalisations contemporaines de l'histoire de Victor, les écrits d'Itard offrent donc non seulement un matériau narratif mais aussi un exemple formel qui, sans relever de l'écriture de soi proprement dite, comporte une dimension introspective. Or le film de Truffaut, source d'inspiration majeure, avouée ou non, de tous les textes récents sur Victor, met en exergue ces temps de rédaction : le film est ponctué de séquences qui montrent Itard à son écritoire, et de plans rapprochés sur sa main tenant la plume d'oie et le texte manuscrit, accompagnés par la voix off de Truffaut qui cite textuellement, quoique de manière parfois abrégée, les écrits du médecin. La figure du témoin-acteur de l'aventure scientifique et humaine de l'éducation de Victor apparaît donc indissolublement liée au geste matériel du scripteur et à l'histoire de l'enfant sauvage, dès l'origine.

Dans les réécritures fictionnelles récentes qui prennent Victor pour objet, la formulation du récit à la première personne du singulier, qu'il soit témoignage rétrospectif, journal intime, carnet de bord ou encore correspondance, semble vouloir se constituer en outil d'expérimentation morale. Il s'agit, le plus souvent, de donner la parole ou la plume à un scripteur ou une scriptrice placés dans une position testimoniale privilégiée. Se fondant sur l'histoire authentique de Victor de l'Aveyron, les auteurs ou autrices font d'abord le choix de figures réelles : le Dr Itard, bien sûr, dont il s'agira de citer, transformer ou compléter les écrits existants, mais aussi Julie Guérin (chez Gerstein et du Bouchet) et, brièvement, sa mère, Madame

20. Lettre de Constans Saint-Estève du 31 janvier 1800 : « J'ai reconnu dans ses affections, que, malgré l'amitié la plus attentive que je lui ai témoignée, et quoique j'eusse gagné sa confiance [...], il guettait sans cesse le moment de s'enfuir. » (cité dans Gineste, *Victor de l'Aveyron, op. cit.*, p. 163-164).

21. Itard, *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron, op. cit.*, p. 80.

Guérin, gouvernante de Victor, actrice majeure de son éducation, qui restera auprès de lui jusqu'à la fin de sa vie (Gerstein), toutes deux devenues rédactrices par la vertu de la fiction. Julie Guérin, mentionnée par le rapport d'Itard, peut apparaître comme un truchement particulièrement fécond, surtout dans le contexte de la littérature jeunesse. D'après le médecin, elle a à peu près le même âge que Victor et il manifeste pour elle de l'affection :

On l'entend fréquemment répéter *lli, lli*, avec une inflexion de voix qui n'est pas sans douceur. [...] Je ne serais pas éloigné de croire qu'il y a dans ce pénible travail de la langue une sorte d'intention en faveur du nom de *Julie*, jeune demoiselle de onze à douze ans, qui vient passer les dimanches chez Mme Guérin, sa mère²².

Mordicai Gerstein, *Victor*

Publiés la même année, les deux livres de Mordicai Gerstein consacrés à Victor de l'Aveyron prennent des options radicalement différentes en termes de point de vue : l'album *The Wild Boy*, destiné aux enfants de six à onze ans et richement illustré par l'auteur, comporte un récit linéaire à la troisième personne. Le roman *Victor*, au contraire, joue sur diverses modalités de focalisation. Lui seul nous intéressera ici. Destiné aux jeunes à partir de douze ans, ce texte polyphonique fait graviter autour du héros des personnages divers selon des degrés de focalisation également variés. Dans les premiers épisodes, où il est chassé, capturé, enfermé, persécuté par les enfants du village, le héros est approché par deux personnages marginaux – le fou du village et une vieille femme sénile. Bien que le récit soit ici écrit à la troisième personne, le point de vue de ces deux personnages est restitué par leur monologue intérieur. Contrairement aux autres témoins, ces deux-là ne perçoivent pas la singularité de l'enfant, ce qui suggère une gradation et une relativité de l'anormal. Même s'il ne s'agit pas d'écriture de soi, le jeu de la focalisation interne permet ici d'approcher, par une forme d'empathie et de proximité, l'éthos du jeune « sauvage ».

La narration va par la suite se resserrer progressivement sur trois points de vue alternés : ceux du Dr Itard, de Julie Guérin et de Victor lui-même. Les chapitres focalisés sur la conscience d'Itard, plus nombreux, jouent sur plusieurs modalités d'écriture de soi. Ils commencent par une date justifiée à droite, suivant la présentation typique du journal ou du carnet de bord. Ils contiennent parfois de longues citations traduites de son rapport et de son mémoire, mais aussi des lettres, témoignages, articles de presse authentiques. Or, sans signaler la transition, Gerstein mêle aux écrits d'Itard des passages inventés, historiquement assez improbables, qui exagèrent le caractère intime du texte original du médecin, comme au début du chapitre 24 :

22. *Ibid.*, p.34.

10 Nivôse, Year X
(January 1, 1802)

This evening, Victor and I celebrated our first anniversary; also present were Madame and Monsieur Guérin, Julie, and a marvelous cake, which Victor, of course, would not touch, preferring instead an extra serving of his beloved lentils²³.

Plus encore, les moments où le médecin observe Victor dérivent vers une rêverie où il se replonge dans sa propre enfance, conduisant à une confusion de leurs identités et glissant de la troisième à la première personne. L'enfant sauvage lui tend un miroir dans lequel il cherche la clé de sa propre nature. C'est dans ce jeu de réflexion que prennent place ses hypothèses sur l'origine de l'état de son élève et sur le diagnostic psychiatrique :

What do I see? Do I know better than Pinel what an idiot is? Or what causes idiocy? But why not a defect in the blood? A flaw in the egg? The sperm? A shock in the womb? An infant dropped on its head? Or abandonment. [...] If, at the age of three – or even four – I had been abandoned by my parents [...] *Would* I call? If my own parents – my flesh and my blood, my sole shelter and security in this cruel world – had turned on me ... who, then, could I expect to help me²⁴?

Encore davantage que dans le film de Truffaut, le roman de Gerstein met en scène le geste de l'écriture comme un instrument d'approche de l'autre, au service d'un effort douloureux d'empathie pour traverser l'opacité de la conscience de l'autre. L'écriture du *moi* devient, indissolublement, écriture du *toi*, le journal intime se faisant le substitut d'un impossible dialogue avec son élève. Face à un être privé de ce qu'on appellerait aujourd'hui « théorie de l'esprit » (la capacité de se représenter les états mentaux d'autrui) l'Itard de Mordicai Gerstein comble ce manque en s'efforçant, précisément, de se représenter l'intériorité de son élève par l'exercice d'une écriture personnelle qui devient thérapeutique pour lui-même :

Who am I looking at? **Are you myself? Who are you?**

The doctor wipes his eyes. This boy, he thinks, is the center and sole occupant of his own world. How can we know who or what we are except in relation in society? We'll begin at this beginning. He pulls a notebook from his pocket, a new one, specially purchased, and rummages for the pencil. His thoughts race each other, become tangled and jumbled; **writing, making notes, he had found, helped**²⁵.

Julie Guérin apprend à écrire tardivement dans le roman. Les chapitres consacrés à ses impressions ne relèvent donc pas littéralement de l'écriture de soi, mais font une large place au monologue intérieur ou au monologue narrativisé, rendant compte des pensées intimes de la fille face à l'enfant sauvage, partagée entre la jalousie quand Victor accapare l'attention de sa mère, et sa répulsion devant son balancement et l'absence de contact visuel, deux traits censément typiques des troubles autistiques :

23. Mordicai Gerstein, *Victor: A Novel Based on the Life of Victor, the Savage of Aveyron*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998, p. 173.

24. *Ibid.*, p. 64-65.

25. *Ibid.*, p. 66 (je souligne).

He was clean. He wore a shirt and trousers. But still he rocked from side to side whether he walked or stood or sat. And still his awful eyes snaked over and around her without ever seeing her, without recognizing her. Yes. Like a snake. Why doesn't he go away? When will life be as I want it? When will it be for me? Just for me²⁶?

En adoptant le point de vue de Julie, Mordicai Gerstein peut mettre en exergue des éléments, perturbants pour elle, du comportement de Victor, évoqués à demi-mots par Itard et éludés par le film de Truffaut : la boulimie, la masturbation permanente et, après sa puberté, la manière dont il approche et touche les femmes par surprise. Julie subit ces contacts comme des abus sexuels analogues à ceux que lui impose le mari de sa sœur aînée : « What is it you want, repulsive Victor? You want to be friends? Do you want to play? What games do you know? [...] Tickling is what you want, isn't it? You like this, don't you? I know what you like to do to yourself²⁷... » Actualisant l'histoire de l'enfant sauvage, Gerstein place donc face à Victor deux consciences en miroir, celle du Dr Itard, son double tourmenté, fasciné et empathique ; et celle de Julie, son double inverse, hyperconsciente et révoltée par la menace de contacts sexuels imposés. Ces éléments relativisent la sympathie que le regard du seul Itard pourrait provoquer chez le lecteur. On peut noter que, malgré son contenu explicite, le livre n'a pas semblé faire l'objet d'interdictions scolaires aux États-Unis, du moins pas encore.

Mordicai Gerstein ajoute à l'histoire une intrigue secondaire : il imagine que Julie entre, grâce à Itard, au service du baron de Gérando, savant et homme politique, et que son épouse lui apprend à lire et à écrire (elle avait déjà appris les lettres par elle-même), pendant qu'Itard enseigne l'alphabet à Victor. Les apprentissages simultanés soulignent la divergence des deux enfants, le garçon échouant à s'emparer de l'écrit pour s'exprimer. Au contraire, Julie apprend vite, se met à lire des contes (*La Belle et la Bête* !) et la baronne l'incite à oser prendre la plume à son tour, dans une scène maïeutique qui évoque une véritable naissance à l'écriture de soi :

« Let's do some more writing. Open your pad, take your pen and ink, and write something about yourself. Anything that comes to mind ». Julie carefully dips her pen. For a moment she looks out the window at the sky. A sparrow flies past. Then, very carefully, moving the pen across the paper, leaving a trail of loops and curves, dots and lines, she writes: « My name is Julie Guérin. I am happy²⁸. »

Le roman n'apportera malheureusement pas de suite à ces timides débuts, mais la jeune fille deviendra institutrice, partira pour l'Angleterre et choisira le célibat, marquant ainsi une prise de pouvoir sur sa destinée de femme²⁹.

Le chapitre 38, le dernier avant l'épilogue, est constitué d'une courte lettre de Mme Guérin à sa fille, lui annonçant la mort de Victor :

26. *Ibid.*, p. 73.

27. *Ibid.*, p. 143.

28. *Ibid.*, p. 202.

29. Il se peut que cette destinée ait été inspirée par celle de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, autrice, précisément, du conte *La Belle et la Bête*.

4 Impasse des Feuillantines
Paris, France
April 10, 1828

Julie Guérin
17 Emberley Street
London, England

Dear Julie:

We buried Victor this morning. I am bereft. Last Tuesday he woke as usual. He made the fire. He coughed a bit but ate well.

He did a bit of shopping. My legs are bad. Wednesday he did not get up. I went to see. I found him on the floor by his bed. I am bereft. I sent a message to the Doctor. I have not seen him at all for 2 maybe 3 years. He did not come. Nor to the funeral.

He's never come. [...] I am bereft. Come home, Julie. You can teach here. You could still marry. It's time to come home.

Your mother,
Sophie Guérin³⁰

C'est donc encore à l'écriture de soi, sous sa version épistolaire, qu'est laissé le dernier mot, dans une lettre dont on ignore si elle est écrite ou dictée par Mme Guérin qui, selon Gerstein, sait lire. La relation de faits (les occupations et la santé de Victor durant ses dernières heures) est comme parasitée par l'irruption irrépessible de l'émotion (« I am bereft », répété trois fois). Le texte fait aussi une place à la voix intérieure de Victor, dans des passages à la syntaxe élémentaire, marquée par la parataxe et les phrases nominales, calquant une pensée primordiale, « sauvage », voire animale, faite de sensations, de plaisirs ou de souffrances, dans la lignée de l'expérimentation littéraire menée par William Faulkner dans *Le Bruit et la Fureur* lorsqu'il adopte le point de vue de Benji, « l'idiot ». Ces passages-là ne sont jamais datés. Ainsi, conduit dans sa chambre, Victor la compare avec son vécu ancien et récent :

Inside. The sun is gone. The sky is gone. There is no food here. He clutches his sack. Stone is everywhere. He smells dead water and the creeping fungus that loves the dark. [...] This is a door. Sometimes doors offer release. Sometimes behind them there is outside³¹.

Ces incursions dans la perception de l'enfant sauvage vont jusqu'à s'immiscer dans ses rêves, lui prêtant une élaboration émotionnelle et imaginaire.

Flapping.

Flapping.

Flapping crows.

Flying, flapping all around him.

He feels the wind if the wings. Slapping. The forest is made of ice. The earth, the trees, each branch and twig are made of ice. The flapping crows are boys, the boys are flapping crows. Pinching, slapping, poking with all their fingers³²...

30. *Ibid.*, p. 255.

31. *Ibid.*, p. 41-42.

32. *Ibid.*, p. 82.

On devine ici la superposition entre l'expérience récente de la maltraitance par les jeunes sourds de l'Institut et le souvenir des corbeaux dans la forêt.

Alternant avec les chapitres où domine l'écriture de soi, ceux qui prêtent une voix à l'intériorité de Victor prolongent, en quelque sorte, les tentatives de reconstitution par le médecin de la pensée de son élève : ils s'efforcent d'explorer plus directement la conscience de l'enfant muet, le mystère d'une pensée sans langage, en reconstituant sa voix intérieure.

Mary Losure, *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron*

L'ambition de Mordicai Gerstein en écrivant *Victor* était d'adopter le point de vue de l'enfant sauvage : « One of the reasons I wanted to write it was to see the world through his eyes, to be inside his consciousness³³ ». L'intention de l'autrice américaine Mary Losure est formulée dans des termes assez proches : « I think the biggest challenge was to stop thinking like a grownup and an ordinary person and try to put myself in the wild boy's place³⁴ ».

Ouvrage documentaire, classé dans la catégorie *non-fiction*, destinée aux jeunes à partir de dix ans, le récit de Mary Losure semblerait plutôt convenir à un lectorat *young adult*, voire adulte : bien qu'écrit dans une langue très simple, le texte cite en effet de nombreux documents et comporte une imposante note bibliographique. L'ouvrage est d'ailleurs recommandé par le *New York Journal of Books* pour une utilisation pédagogique dans le cadre de l'enseignement supérieur pour la formation à l'éducation spécialisée et/ou à la psychologie³⁵.

Il arrive que la narration adopte momentanément le point de vue de Victor, lui prêtant des capacités logiques élaborées : « One time, during a lesson, Victor noticed that Dr. Itard was using a little metal tool to hold a piece of chalk too short to pick up with his fingers. When Victor was alone in his room, he decided to make his own chalk holder³⁶ ». On note que l'intériorité de Victor, à la fois comme perception (« noticed ») et comme volonté (« decided »), est ici donnée pour évidente. Pourtant les émotions de l'enfant, ses éventuelles idées, demeurent une *terra incognita*, objet de questions récurrentes :

What was the wild boy thinking?

[...] was he filled with terror?

How could he, without words, understand³⁷?

Les questions invitent socratiquement le lecteur, quel que soit son âge, à faire lui-même l'expérience empathique imaginaire de l'altérité.

33. Roger Sutton, « Mordicai Gerstein Talks with Roger », *The Horn Book*, www.hbook.com, 4 novembre 2016.

34. Annemarie O'Brien, « Q&A with Mary Losure : *Wild Boy* », annemarieobrienauthor.com, 15 avril 2013.

35. Rita Lorraine Hubbard, « *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron* by Mary Losure », *New York Journal of Books*, mars 2013.

36. Mary Losure, *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron*, Somerville, Candlewick Press, 2013, p. 81. Cet épisode correspond à une observation mentionnée par Itard, déjà exploitée par Truffaut.

37. *Ibid.*, p. 129 ; 300 ; 372.

Bien qu'il soit écrit à la troisième personne, le récit de Mary Losure fait une place à l'écriture de soi dans les marges. Les paratextes sont en effet multiples autour de *Wild Boy*. Ils le sont déjà dans le livre, puisque chaque chapitre porte en épigraphe une citation d'un rapport sur Victor (lettre, mémoire), signés des témoins réels Constans Saint-Estève, Bonnatte et Itard. Dans sa postface, l'autrice met à distance la question de l'autisme et refuse de la trancher en raison des capacités d'attachement de Victor, et de sa faculté d'interpréter les expressions des visages.

This book is Victor's story told as it happened in his own time. For that reason, it doesn't touch on something that often comes up today: the question of whether the Wild Boy of Aveyron had a condition now known as autism.

It's true that some of the wild boy's traits – his rocking from side to side and his love of order, for example – are sometimes seen in children with autism. On the other hand, his well-documented ability to read other people's expressions is not typical of autistic children. Neither is the quick and intense attachment he showed for the people who cared for him during the course of his adventures³⁸.

Mais c'est aussi sur son site internet que Mary Losure propose des paratextes pédagogiques destinés aux enseignants, notamment un dossier invitant à étudier la différence entre fiction historique et récit non-fictionnel. Des questions invitent à une discussion en classe autour d'une tentative d'appréhension et d'inclusion d'un enfant inadapté. Sous l'onglet « Creative writing exercise », l'autrice propose aux élèves de développer un début de récit où Victor aurait appris la langue des signes³⁹ grâce à un membre d'une société secrète de Sourds :

I wondered... what if the wild boy known as Victor of Aveyron had met one of these people – a street vendor, say, or a water carrier or a servant – and that person had taught Victor sign language? What if, in the last half of his life, Victor had adventures that the hearing world never knew about⁴⁰?

À rebours du récit de Losure proprement dit, qui s'impose la fidélité aux sources et aux témoignages, l'exercice qu'elle propose ici invite les jeunes lectrices et lecteurs à imaginer une intrigue parallèle, une issue virtuelle à l'aporie de l'incommunicabilité. Il s'agit aussi de raconter des aventures vécues par Victor à l'insu du « monde entendant », c'est-à-dire d'Itard et d'autres témoins. En révélant, avec des pans cachés de son existence, des modalités insoupçonnées de l'intériorité de Victor, le jeu fictionnel permettra d'inclure la conscience de l'enfant sauvage dans une écriture de l'intimité, du jardin secret, presque une écriture de soi.

Paule du Bouchet, *J'ai rencontré l'enfant sauvage*

Le roman de Paule du Bouchet est destiné, selon le site des éditions Gallimard Jeunesse, aux jeunes de dix à douze ans. Comme avant elle Mordicai Gerstein et comme Jill Dawson dans son roman pour adultes, Paule du Bouchet choisit de faire de Julie Guérin le support d'un

38. *Ibid.*, p. 106.

39. Losure reproche à Itard, dans son roman, son ignorance et son mépris pour la langue des signes (ch. XIV).

40. « Creative writing exercise », marylosure.com, consulté le 1^{er} novembre 2025.

témoignage concurrent de celui du médecin. Mais tandis que Gerstein et Dawson incluent la voix de Julie dans un roman polyphonique, Paule du Bouchet rédige son roman tout entier, à l'exception de brefs paratextes, sous la forme du journal intime de la jeune fille. La première personne s'impose dès le titre.

En écho au succès de son précédent ouvrage, *Le Journal d'Adèle* sur une adolescente dans la Grande Guerre, l'autrice reprend le dispositif du journal fictif très prisé par la littérature jeunesse contemporaine⁴¹. Écriture de soi par excellence, la forme diaristique permet en effet de conjuguer témoignage socio-historique et exploration intime d'une conscience, mode de confession associé de façon privilégiée à l'adolescence, le plus souvent féminine. L'autrice fait d'ailleurs le choix de vieillir Julie de quelques années : elle est ici âgée de treize ans, et non d'onze ou douze comme le dit le rapport d'Itard.

La filiation inversée qui va du *Journal d'Adèle*, situé durant la Grande Guerre, à celui de Julie, en 1800, explique peut-être quelques étrangetés anachroniques : les dates du journal de Julie suivent le calendrier grégorien au lieu du calendrier révolutionnaire (Gerstein, on l'a vu, ajoutait la datation ordinaire entre parenthèses), et Julie écrit au porte-plume et à la plume d'acier à une époque où ils n'existent pas encore, comme si ces outils emblématiques de l'imagerie scolaire étaient intemporels.

Par son âge et par sa présence, même intermittente, dans le foyer où vit l'enfant sauvage, Julie Guérin est autorisée à une proximité particulière avec le protégé de sa mère, qu'elle aide à prendre soin de lui. Le dispositif du journal intime permet de rendre compte des *realia* de la vie quotidienne avec Victor, de ses singularités, de ses manies, de ses progrès, mais aussi des affects de la jeune fille face à cet être opaque. Ici l'intimité du « je » sert principalement l'aveu coupable d'un rejet, d'une répulsion. Comme chez Gerstein, Julie exprime sa jalousie envers le garçon qui accapare toute l'attention de sa mère. La transparence de la confession du journal a pour pendant l'opacité indépassable de cet éternel étranger : Victor demeure un « il » impénétrable.

D'abord révoltée par la saleté du « sauvage », l'adolescente va progressivement être amenée à observer les expériences éducatives d'Itard. En parallèle, elle devient la domestique puis la demoiselle de compagnie et la protégée de la comtesse de Miossens, selon un dispositif qui rappelle le séjour de Julie auprès de la baronne de Gérando chez Gerstein. La comtesse demande à Julie de noter et de lui rapporter tout ce qu'elle peut observer sur Victor. Le journal perd dès lors son statut exclusivement privé, puisqu'il devient le support de notes destinées à être transmises. Il intègre, sous forme de propos rapporté, les questions et les avis de Mme de Miossens, offrant en quelque sorte un espace partagé de réflexion, et se fait l'écho des conversations savantes du salon de la comtesse, dont Julie est aussi témoin.

41. Paule du Bouchet, *Le Journal d'Adèle*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1995. L'autrice a également publié d'autres romans jeunesse sous forme de journal intime : *Dans Paris occupé. Journal d'Hélène Pitrou, 1940-1945*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005 ; *Au temps des martyrs chrétiens. Journal d'Alba, 175-178 après J-C*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007 ; *Mon amie Sophie Scholl*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2009.

23 août 1800

Madame la comtesse meurt de curiosité et je me demande bien ce qu'il peut y avoir chez ce sauvage-là pour qu'une dame aussi intelligente s'y intéresse. Ce matin, elle m'a dit : « Tu vois, Julie, nous allons peut-être avoir la réponse à toutes les questions qu'a posées M. Rousseau. [...] Dans quelle mesure est-il "humain", ce petit sauvage ? [...] Et pourquoi est-il muet ? Parce qu'il est déficient mental ? Ou handicapé de naissance ? Fou, peut-être ? »⁴²

29 septembre 1800

La comtesse me prie de noter sur mon cahier tout ce que je peux observer à propos du sauvage afin de le lui rapporter, puisque pour l'heure elle ne peut pas le voir de ses yeux⁴³.

Aux deux fonctions évoquées du genre diaristique – témoignage socio-historique et exploration intime – Paule du Bouchet en ajoute une troisième : la jeune fille est chargée par la comtesse de prendre en notes ses propres observations sur l'enfant sauvage, et elle est même informellement employée par Itard comme secrétaire pour mettre au propre les brouillons, presque illisibles, de ses fameux rapports. On voit s'esquisser un transfert des compétences scientifiques d'Itard à Julie Guérin.

Cette double appartenance fait de la jeune fille un témoin idéal et même total, un *go-between* placé, chez sa mère, au cœur du dispositif éducatif et de la vie matérielle du « sauvage » et, chez la comtesse, auditrice des controverses philosophiques autour de l'éducation de Victor. Il était sans doute nécessaire de la vieillir d'un ou deux ans pour que ce rôle mature ne soit pas trop invraisemblable. Julie va jusqu'à contribuer, par ses propres observations, à enrichir celles du médecin, ce qui confère presque à la jeune fille une fonction auctoriale, en amont et en aval de la rédaction de textes destinés à devenir des jalons de l'histoire des sciences : « Comme je fréquente cet enfant depuis quelque temps maintenant, le docteur Itard m'a interrogée sur ses habitudes, ce que j'avais remarqué, ses réactions, posant mille questions, formulant au passage des idées sur l'éducation qu'il faudrait lui donner⁴⁴ ». Ici, le régime de l'écriture de soi permet de faire entrer la jeune scriptrice dans le processus créateur d'un ouvrage scientifique adoptant un dispositif comparable. À la fois inspiratrice et secrétaire de l'expérimentation, Julie Guérin assume une collaboration essentielle mais destinée à être invisibilisée par sa condition sociale doublement subalterne de jeune fille pauvre.

Or de manière assez audacieuse, le régime diaristique suggère aux lectrices et lecteurs de questionner l'autorité d'Itard dans la rédaction de ses rapports, et même dans ses choix éducatifs :

1er avril 1801

Tout à l'heure j'observais Victor pendant qu'il regardait ma mère. Je cherchais à capter son regard et j'ai vu dans ses yeux une tendresse qu'il n'a sans doute jamais éprouvée avant. [...]. Et je veux le dire dans ce cahier : sans ma mère, tous les efforts du docteur Itard ne serviraient à rien⁴⁵.

42. Paule du Bouchet, *J'ai rencontré l'enfant sauvage*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2022, p. 29.

43. *Ibid.*, p. 33.

44. *Ibid.*, p. 49.

45. *Ibid.*, p. 70-71.

Si jeu de specularité il y a entre Julie et Victor, il est ici d'opposition avant tout : jeune fille exemplaire, docile et responsable, d'une intelligence et d'une maturité précoce, elle se pose face à lui tantôt en rivale, tantôt en observatrice surplombante. Ce choix exclut la possibilité de l'intersubjectivité. La question de l'humain et de ses marges et celle du lien ne sont accessibles que selon les normes très contraintes de la narratrice. L'autre demeure une énigme insoluble, voire une menace. Mais l'hostilité de Julie n'est pas motivée par les manifestations de la puberté de Victor (masturbation, exhibition, attouchements), si présents chez Gerstein. Comme dans le film de Truffaut, tous ces éléments, pourtant mentionnés par Itard, en des termes explicites pour les lecteurs de l'époque, sont ici passés sous silence⁴⁶.

En amont du journal de Julie, un prologue narratif évoque la capture du sauvage et la période qui précède son arrivée à Paris. En aval sont ajoutées trois courtes annexes : « La fin de l'histoire de Victor » (épilogue narratif, où son abandon par le Dr Itard n'est pas évoqué) ; « Un grand pas pour la science » (histoire de l'éducation spécialisée) ; et cette très brève conclusion :

Pour conclure...

Grâce à Victor et au docteur Itard, on sait désormais une foule de choses que l'on n'aurait jamais sues sans l'aventure du « Sauvage de l'Aveyron ». Mais Victor est aussi un exemple merveilleux qui nous concerne tous. Qui concerne tous les jeunes en difficulté, mais aussi les pédagogues, les enseignants et les parents : l'évolution d'un être n'a de sens que par rapport à lui-même⁴⁷.

Les paratextes, comme chez Mary Losure, ouvrent à un potentiel espace pédagogique autour de l'œuvre, notamment destiné aux enseignants pour une discussion en classe⁴⁸. Aux listes de questions formulées par Losure, du Bouchet préfère une extrapolation positive et optimiste, qui généralise le « merveilleux » cas de Victor comme paradigme de l'enfance déviante, non plus sauvage mais... sauvée⁴⁹. L'essentiel de l'expérience dont Julie Guérin porte le témoignage est celle d'une éducation, à la fois acquisition de compétences et adaptation sociale, éducation exemplaire, sinon totalement aboutie.

Conclusion

Le regain d'intérêt du récit jeunesse contemporain pour le cas de Victor de l'Aveyron s'inscrit donc dans la transformation du regard sur les enfants dits « sauvages », reconfigurés en parangons historiques de l'enfance déviante ou inadaptée. Il croise aussi l'émergence de témoignages ou de fictions concernant les troubles du spectre autistique. Les relectures de l'histoire de Victor ont évolué de la fascination pour la « sauvagerie » ou l'« anormalité » vers

46. Itard évoque, par exemple, les « mouvements impétueux d'une puberté très prononcée » (*Rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur, op. cit.*, p. 78).

47. Du Bouchet, *J'ai rencontré l'enfant sauvage, op. cit.*, p. 158.

48. *J'ai rencontré l'enfant sauvage* n'est pas, ou pas encore, l'objet de fiches pédagogiques proposées par les éditions Gallimard Jeunesse, contrairement au *Journal d'Adèle* et à *Mon amie Sophie Scholl*.

49. Voir Dominique Lestel, « Le paradigme de l'enfant sauvage aux XXe et XXIe siècles », dans Lévêque et Lévy-Bertherat (dir.), *Enfants sauvages, op. cit.*, p. 91-104.

le handicap sensoriel ou cognitif, puis du handicap à la neuro-divergence. Tous ces récits saisissent aussi l'occasion de déplacer les focalisations, de relativiser les rôles traditionnels, et d'enlever au pédagogue le statut autoritaire qu'il détenait et revendiquait, à l'origine, pour le conduire à douter, ou même pour attribuer à un tiers la capacité d'observer et de comprendre réellement l'enfant sauvage.

Par sa spontanéité, son immédiateté, son élaboration au jour le jour, l'écriture de soi constitue une sorte de degré zéro de l'écriture, où l'on peut chercher un équivalent mimétique de la pensée « sauvage », élémentaire et primordiale, de Victor. Le régime diaristique permet aussi d'exprimer ce qui, chez l'enfant sauvage, renvoie chacun de nous au plus intime, à l'inavoué du corps et de l'instinct – la crasse, l'excrément, les pulsions sexuelles. En adoptant la forme, partielle ou totale, de l'écriture de soi, les romans de Mordicai Gerstein, Mary Losure et Paule du Bouchet renouent avec les premiers témoignages le concernant. Si cette forme propose toujours un modèle testimonial pour approcher au plus près l'altérité du handicap, ses virtualités sont exploitées diversement selon les œuvres. Dans *Victor*, Mordicai Gerstein procède par des tâtonnements successifs, avec deux visées principales : donner une voix orale (Julie, etc.) ou écrite (Itard, Mme Guérin), à des témoins qui éprouvent envers l'enfant une proximité plus ou moins grande, mais se heurtent toujours, *in fine*, à son opacité. L'écriture du médecin, saisie dans sa matérialité la plus rudimentaire (griffonnage) lui permet moins de pénétrer l'esprit de son élève que de se connaître lui-même comme en un miroir. Gerstein s'efforce aussi de faire une place à l'intériorité de l'enfant sauvage dans une langue agrammaticale, censée traduire une pensée préverbale. Mary Losure, dans *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron*, met la réécriture de la « vie réelle » de Victor au service de l'éducation à la tolérance et à l'inclusion face à la différence. Elle promeut doublement l'agentivité de l'enfance – celle de Victor, et celle de son jeune lectorat : d'une part, en révélant les lacunes des témoignages et en multipliant les questions, elle invite son jeune public à se représenter la conscience du héros ; d'autre part, elle leur propose, dans un exercice d'écriture créative, d'imaginer les aventures que Victor aurait pu vivre s'il avait eu accès au langage (langue des signes). Enfin, dans *J'ai rencontré l'enfant sauvage* de Paule du Bouchet, le genre pleinement assumé du journal intime adolescent permet d'élaborer une identité narrative cohérente, celle de Julie Guérin, figure centrale et témoin absolu, posée en unique *sujet* face à un Victor désigné, dès le titre et jusqu'à la fin du roman, comme un *objet* d'observation, sans que sa subjectivité soit véritablement élaborée comme telle.

Chacun à sa manière, ces récits s'efforcent de combler le silence de la conscience inconnaissable par la voix de porte-paroles s'exprimant pour elle, sur elle ou contre elle. Certes, ce comblement est illusoire : l'écriture du *moi* aura beau mimer la pensée primitive ou coller au plus près du *toi* de l'enfant sauvage, elle ne pourra faire mieux que contourner l'aporie de la communication impossible. Mais peut-être l'objectif est-il ailleurs : les nouvelles fonctions poétiques, éthiques et politiques prêtées à l'écriture de soi déplacent la frontière de lisibilité du handicap. Il s'agit moins de porter sur Victor un diagnostic ou de juger l'entreprise éducative d'Itard, que d'offrir au jeune lectorat d'aujourd'hui une sorte de laboratoire moral

où se jouerait la tension entre plusieurs perceptions de l'altérité *neurodivergente* : l'herméneutique et le lien humain, l'éducation et l'empathie, le *cure* et le *care*.

Selon Lucienne Strivay, les enfants sauvages n'ont jamais cessé d'être des miroirs où nous cherchons le reflet menacé de notre propre humanité. Mais notre regard sur eux a changé : aujourd'hui, écrit-elle, « les enfants sauvages nous invitent à composer des possibilités de nouvelles coexistences⁵⁰ ». Les romans jeunesse contemporains consacrés à Victor de l'Aveyron le suggèrent chacun à sa manière : l'essentiel, désormais, n'est peut-être plus de produire de la connaissance ou de concevoir des modalités éducatives ou adaptatives, mais d'accepter la différence. Renoncer à comprendre l'identité inaccessible, c'est aussi un apprentissage.

Bibliographie

- BABOUILLEC, *Algorithme éponyme*, Paris, Rivages, 2016.
- BOYLE T.C., *Wild Child and Other Stories*, New York, Viking, 2010.
- CHAPPEY Jean-Luc, *Sauvagerie et civilisation. Une histoire politique de Victor de l'Aveyron*, Paris, Fayard, 2017.
- CRAUS Yann, « L'enfant sauvage à l'oreille de Lucien Malson. Sauvagerie et jazzité », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 38, 2021, p. 139-159.
- DAWSON Jill, *Wild Boy*, Londres, Sceptre, 2003.
- DOLTO Françoise, *Kaspar Hauser, le séquestré au cœur pur*, suivi de *Kaspar Hauser* par Anselm von Feuerbach, Paris, Mercure de France, 2002 [1985].
- DOUTHWAITE Julia V., *The Wild Girl, Natural Man, and the Monster: Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- DU BOUCHET Paule, *J'ai rencontré l'enfant sauvage*, Paris, Gallimard, 2022.
- EYMERY Alexis et BLANCHARD Pierre, *L'Enfant sauvage : mélo-drame en trois actes et en prose ; à grand spectacle, mêlé de chants, danses, jeux, combats et pantomime, musique d'Alexandre Picciny*, Paris, Fages, 1803.
- FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, Paris, Gallimard / Seuil, 1999.
- FRITH Uta, *Autism: Explaining the Enigma*, Oxford, Blackwell, 2003 [1989].
- GERSTEIN Mordicai, *Victor: A Novel Based on the Life of Victor, the Savage of Aveyron*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.
- *The Wild Boy*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.
- GINESTE Thierry, *Victor de l'Aveyron : dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, Paris, Hachette, 2004 [1981].
- GRANDIN Temple, *Emergence: Labeled Autistic*, Ann Arbor, Ann Arbor Publishers, 1986.
- HANDKE Peter, *Gaspard*, trad. Thierry Garrel et Vania Vilers, Paris, L'Arche, 1967.
- HADDON Mark, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, Londres, Jonathan Cape, 2003.
- HÖRISCH Jochen, *Ich möchte ein solcher werden wie... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser*, Francfort, Suhrkamp, 1979.
- ITARD Jean-Marc-Gaspard, *De l'éducation d'un homme sauvage, ou Des premiers développemens physiques et moraux du jeune sauvage de l'Aveyron*, Paris, Goujon fils, 1801. Disponible sur gallica.bnf.fr
- *Rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur, sur les nouveaux développemens et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron*, Paris, Imprimerie impériale, 1807. Disponible sur gallica.bnf.fr

50. Lucienne Strivay, « Les reflets de Narcisse. Quels critères pour définir l'homme ? », dans Lévêque et Lévy-Bertherat (dir.), *Enfants sauvages, savoirs et représentations*, op. cit., p. 25.

- *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron, l'idiotie et la surdi-mutité*, Paris, Félix Alcan, 1891.
Disponible sur gallica.bnf.fr
- HUBBARD Rita Lorraine, « *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron* by Mary Losure », *New York Journal of Books*, mars 2013.
- LANE Harlan, *The Wild Boy of Aveyron*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
- LÉVÊQUE Mathilde et LÉVY-BERTHERAT Déborah (dir.), *Enfants sauvages, savoirs et représentations*, Paris, Hermann, 2019.
- LOSURE Mary, *Wild Boy: The Real Life of the Savage of Aveyron*, Somerville, Candlewick Press, 2013.
- LOWRY Lois, *The Silent Boy*, New York, Random House, 2003.
- MALSON Lucien, *Les Enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1964.
- NASH Richard, *Wild Enlightenment: The Borders of Human Identity in the Eighteenth Century*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2003.
- O'BRIEN Annemarie, « Q&A with Mary Losure : *Wild Boy* », annemarieobrienauthor.com, 15 avril 2013.
- SHATTUCK Roger, *The Forbidden Experiment: The Story of the Wild Boy of Aveyron*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980.
- SCHOVANEC Josef et GLORION Caroline, *Je suis à l'Est ! Savant et autiste, un témoignage unique*, Paris, Plon, 2012.
- STRIVAY Lucienne, *Enfants sauvages : approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006.
- « Les reflets de Narcisse. Quels critères pour définir l'homme ? », dans Mathilde Lévêque et Déborah Lévy-Bertherat (dir.), *Enfants sauvages, savoirs et représentations*, Paris, Hermann, 2019, p. 11-27.
- SUTTON Roger, « Mordicai Gerstein Talks with Roger », *The Horn Book*, www.hbook.com, 4 novembre 2016.

Géopoétique de l'enfance : l'écriture « autobiogéographique » comme récit de soi

STÉPHANIE LEMARCHAND, Université de Caen Normandie

ANNE SCHNEIDER, Université de Caen Normandie

Résumé

Notre recherche s'attache à identifier les spécificités de quelques œuvres autobiographiques de littérature de jeunesse : l'album d'Azouz Begag, *Un train pour chez nous* (2001), le court récit de Jo Hoestlandt, *Si je résume...* (2017) et la bande dessinée *Couleur de peau : miel* de Jung (2007), de niveau cycle trois (CM1 - 6^e) et quatre (5^e - 3^e) qui s'énoncent dans une géographie singulière. Les paysages de l'enfance sont en effet des points d'ancrage du souvenir et permettent au sujet de mesurer le chemin parcouru. L'identité se construit dans ce rapport aux lieux fixes de l'enfance. Ces ouvrages constituent autant d'autobiogéographies.

Il existe assez peu d'autobiographies qui sont publiées à l'intention des enfants, dans des collections et maisons d'éditions pour la jeunesse¹, en tout cas, d'autobiographies au sens où l'entend Philippe Lejeune en 1975, c'est-à-dire comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité². » Néanmoins, de nombreux ouvrages se destinant à un lectorat enfantin pourraient s'apparenter à ce genre littéraire, ce qui confirme la porosité des frontières dans la littérature de jeunesse³ et « l'évolution des études traitant du récit d'enfance⁴. » Selon Philippe Lejeune, pour qu'il y ait pacte autobiographique, il faut que :

L'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage [soit] établie de deux manières :

- 1 – *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique* ; [...]
- 2 – *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui sur la couverture⁵.

Nous avons choisi un corpus qui répond à la définition de Philippe Lejeune où l'adéquation auteur/narrateur/personnage est sans ambiguïté. Il est composé de trois ouvrages autobiographiques à destination de la jeunesse qui se présentent sous différents supports. Il s'agit de l'album *Un train pour chez nous* (2001) d'Azouz Begag, de la bande dessinée *Couleur peau miel* (tome 1, 2007) de Jung, et du court récit de Jo Hoestlandt, *Si je résume...* (2017). Les trois ouvrages s'adressent à des enfants sensiblement du même âge (10-13 ans). L'album d'Azouz

-
1. Voir à ce propos la notice sur l'autobiographie en littérature de jeunesse de Mathilde Lévêque, « L'autobiographie dans la littérature de jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
 2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14.
 3. Isabelle Nières-Chevrel (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.
 4. Francine Dugast-Portes, « Le récit d'enfance et ses modèles : esquisse d'un bilan », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 299.
 5. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 27 (c'est lui qui souligne).

Begag a figuré en 2002 dans la liste des ouvrages conseillés dans les documents d'accompagnement aux programmes en littérature de jeunesse pour le cycle trois. Le court récit de Jo Hoestlandt s'adresse également davantage à des enfants d'école élémentaire ou de la classe de sixième, correspondant à l'âge du personnage, tandis que la bande dessinée est écrite plutôt pour des collégiens. Elle fait partie de la liste de référence pour le cycle 4, tout comme son adaptation sous la forme d'un film animé, réalisée en 2012. L'ouvrage et sa version filmique sont proposés dans la rubrique « Support d'étude en classe » de la fiche « La difficulté de dire sa construction – avoir une, des identités multiples »⁶.

L'album d'Azouz Begag raconte sa trajectoire d'enfant immigré en France, et particulièrement, l'épisode récurrent du retour, chaque été, de sa famille en Algérie lors d'un voyage épique. Le récit de Jo Hoestlandt retrace les souvenirs de l'autrice lors de l'installation de sa famille dans la campagne de l'Yonne alors qu'elle était enfant, tandis que le dessinateur de *Couleur Peau miel* revient sur son adoption, enfant, depuis la Corée du Sud par une famille Belge. Ces trois ouvrages ont été sélectionnés pour leur *topos* commun bien connu du récit d'enfance : celui de l'exil et de la migration. D'un côté, pour les deux albums écrits par Azouz Begag et Jung, il s'agit de l'évocation de l'exil d'un pays à un autre, avec ce que cela suppose d'arrachement et de dépaysement, de l'autre côté, pour Jo Hoestlandt, de celui d'un exode rural. Dans tous les cas, les difficultés inhérentes à une intégration difficile et le choc culturel que représentent ces déplacements sont racontés.

Ces ouvrages décrivent les déplacements, les moyens de transports utilisés et les trajectoires spatiales des personnages, d'un lieu à l'autre. Le paysage a une importance particulière dans ces récits, ce qui nous amène à évoquer l'espace comme un axe privilégié de lecture. Ces textes relèvent d'une écriture autobiographique fondée sur la géographie comme source de l'identité. C'est pourquoi nous proposons d'emprunter au critique Michel Collot la notion d'autobiogéographie. C'est en effet dans le cadre d'expériences personnelles marquantes, telles que le voyage ou la migration, qu'une convergence de l'autobiographie et de la géographie s'expérimente particulièrement.

Comment le récit autobiographique prend-il sa source dans la géographie de l'enfance ? Comment et pourquoi l'écriture ou la réécriture de sa propre histoire s'attache-t-elle à identifier et à s'arrêter sur les lieux qui nourrissent l'identité ? En quoi l'identité narrative que décrit Ricoeur⁷ a-t-elle besoin de reconstruire ses paysages d'enfance ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons les référents géographiques, qu'ils soient inclus dans le texte ou paratextuels, permettant l'authentification des récits autobiographiques, conformément à la définition qu'en donne Philippe Lejeune. Puis, nous traiterons de l'expérience de l'espace comme géographie de l'enfance, à partir des travaux de Michel Collot⁸, et nous nourrirons ainsi la définition de son autobiogéographie, pour montrer enfin comment l'enfant construit son regard sur le monde dans et par l'espace.

6. Voir la fiche Eduscol en ligne, cycle 4 : « Corpus : "La difficulté de dire sa construction – avoir une, des identités multiples" », eduscol.education.fr, mars 2016.

7. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

8. Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / ENSP, coll. « Paysage », 2011.

Référentialité et pacte autobiographique

Les récits autobiographiques pour la jeunesse portent la marque d'un certain nombre d'éléments chargés de les authentifier comme étant véridiques. Ceux-ci s'inscrivent dans une fonction programmatique très forte et répondent à la définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune. Pour l'enfant, l'espace et le temps sont des marqueurs essentiels de son récit de soi. Dans certains récits de voyage, le départ sonne le glas de l'enfance et le souvenir du pays natal repose sur l'énumération des moyens de transports et s'ancre dans le paysage qui va disparaître⁹. Ces récits s'inscrivent dans une perspective voyageuse et dans une géographie bien particulière dont les héros en sont les témoins¹⁰. Les apports géographiques servent dès lors à localiser le texte et à l'ancrer dans un paysage, un lieu, un espace particulier.

L'évocation du paysage dans ce qu'il a de fondateur, s'il n'est pas seulement l'apanage des récits de voyage, prend une dimension singulière lorsque l'environnement de l'enfant change et se charge d'émotions. C'est le cas de la littérature de jeunesse migrante, qui décrit les liens entre le pays natal et le pays d'origine et où la question du lieu où se fixer est primordiale. L'inscription dans une terre d'accueil se fait par les impressions visuelles exacerbées lors de la découverte d'un nouvel environnement.

Ainsi, dans cette littérature où les écrivains algériens font d'abord effraction dans le canon littéraire français par l'autobiographie¹¹, l'exil est explicité en creux chez Azouz Begag par l'imaginaire du retour joyeux qui se déploie en une image archétypale de l'entrée par bateau dans la rade d'Alger. Celle-ci renvoie symétriquement à l'image traditionnelle évoquée dans la littérature des pieds-noirs avec le départ fondé sur « le tragique du trop tard¹² », par bateau, de l'Algérie, où le jeune héros appuyé au bastingage voit à jamais disparaître Alger de sa ligne d'horizon.

L'*incipit* de l'album d'Azouz Begag est fondé sur une comparaison à partir de l'observation de la géographie urbaine : à la cité froide d'une banlieue française s'opposent les villes chaudes du Maghreb. Ainsi, ce sont les immeubles de la banlieue lyonnaise, devenus symboles du quotidien des immigrés en France, « pesants, froids, dressés comme des carrés de sucre posés l'un sur l'autre, surveillant la vallée endormie qui descend jusqu'au Rhône » qui sont décrits. Les illustrations de Catherine Louis offrent une sorte de fondu enchaîné où les couleurs grises apportées par de l'encre projetée sur une photographie en noir et blanc d'un immeuble organisent des taches, un flou qui conforte l'impression de grisaille, invitant ainsi à penser le quotidien des habitants de ces immeubles comme inscrit dans la tristesse¹³. Par la

9. Voir Anne Schneider, *La Littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013.

10. Voir Beïda Chikhi (dir.), *Destinées voyageuses : La patrie, la France, le monde*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

11. Voir Anne Schneider, « L'autobiographie, effraction de la parole du migrant », dans *La Littérature de jeunesse migrante, op. cit.*, p. 153-162.

12. *Ibid.*, p. 68.

13. Anne Schneider, « Enjeux mémoriels de l'album dans le discours sur l'immigration algérienne : images culturelles et culture de l'image », *Strenae*, n° 14, « Livre Ensemble : L'album pluriculturel comme espace de rencontre avec l'autre », dir. Euriell Gobbé-Mévellec, 2019.

suite, les cartes postales coloniales colorisées par l'illustratrice rendent peu à peu au voyage son caractère d'émerveillement jusqu'à faire éclater à la page trois une vision colorée de dégradés d'oranges qui imprègnent la double page autour d'un bateau qui sort de la rade de Marseille, dont la pointe avance vers l'horizon. Cette image du départ, à contrario de celle produite dans *l'incipit*, est donc fortement positive. En outre, les marqueurs identitaires du moi sont visibles dès le titre, tandis que l'abondance des pronoms possessifs : « nous, moi, mon, ma », présents six fois dans la première page, scelle le pacte autobiographique¹⁴. « Un train pour chez nous » indique le voyage et la délocalisation vers un autre lieu, très différent et pourtant rendu intime par le « nous », suffisant à lui seul à nommer la réunion d'une communauté et d'un lieu, organisant ainsi une connivence entre le lecteur et le narrateur. L'existence de cette communauté particulière, de laquelle émanent les immigrés, relève d'un pacte produit par l'auteur qui va en tracer l'identité sociologique et géographique.

C'est à une autre manière d'ancrer le récit dans un univers de référence que se livre Jung dans *Couleur de peau : miel*. Dans cette autobiographie graphique, Jung incorpore les indicateurs géographiques dans le récit lui-même. L'histoire se passe en 1970 en Corée où après avoir été un enfant des rues, le narrateur raconte comment il a été adopté en Belgique. Le récit prend alors une dimension documentaire grâce à des références précises (géographiques, historiques, économiques, sociologiques), gages de vérité et ayant une fonction didactique marquée. Ainsi Jung dessine-t-il des cartes de la Corée pour expliquer la situation de son pays d'origine, coupé en deux¹⁵. Il accompagne alors le lecteur en l'invitant à se plonger dans son histoire par des correspondances avec une situation similaire en France ou en Belgique. Il fait référence, par exemple, aux deux zones qui ont scindé l'hexagone pendant la Seconde Guerre mondiale et la compare à la situation de la Corée. Il réitère une analogie entre sa Corée natale et les « frontières linguistiques » en Belgique. Ce faisant, Jung prend en charge l'imaginaire du lecteur et scelle le pacte autobiographique dans un mode singulier de lecture, celui du documentaire et des comparaisons entre sa propre expérience et celle du lecteur. Finalement, ce contrat de vérité historique que Jung doit à son lecteur est porté au rang de l'expérience de l'histoire. Au niveau graphique, l'alternance entre les gros plans sur son visage et sur sa main, suggérant son intériorité, ainsi que les plans larges le représentant tout petit au milieu de champs de blés dans une pleine page renforcent la dimension subjective de l'écriture autobiographique.

La singularité de l'œuvre de *Couleur de peau : miel* repose également sur le fait d'utiliser des marqueurs géographiques paratextuels. Les remerciements, sur le rabat de la première page, apprennent au lecteur la situation des « deux cent mille Coréens adoptés à travers le monde » et place le parcours singulier de l'auteur dans l'histoire de la Corée, accréditant ainsi la valeur de témoignage de son œuvre. Le « nous » de cette introduction renvoie donc à son destin et s'inscrit dans une perspective collective.

14. Azouz Begag, *Un train pour chez nous*, Paris, Thierry Magnier, 2001, n. p.

15. Jung, *Couleur de peau : miel*, t. 1, Paris, Éditions Soleil, coll. « Quadrants Astrolabe », 2007, p. 13-14.

Chez Jo Hoestlandt, la géographie de la campagne donne lieu à une écriture du mouvement. En effet, le projet d'écriture repose sur le fait de mettre en tension le déplacement du départ à la campagne et l'arrêt sur paysage qui indique l'inscription du personnage dans ce nouvel espace. Or, cette oscillation entre mouvement et fixité se lit dans l'énumération que fait l'autrice considérant l'importance du paysage comme marqueur de l'enfance et de la construction de son identité : « Alors si j'essayais de les raconter en quelques pages, ces moments-là, de chercher à quelle station s'est brièvement arrêté le train de mon enfance, sur sa mystérieuse ligne de vie¹⁶ ». L'autrice marque clairement le pacte qu'elle conclut avec les lecteurs en évoquant les échanges qu'elle a avec eux en ouverture de son récit : « C'est plus ou moins arrivé, plus ou moins moi, plus ou moins ma vie, en tous cas, c'est le souvenir que j'en ai¹⁷ ». La reconstruction à posteriori s'accompagne d'un doute, d'un flou : la mention répétée de ce « plus ou moins » indique comment l'écriture affleure à l'intérieur de cette imprécision qu'il s'agit de ressaisir, mais ce qui compte *in fine*, c'est l'expérience autobiographique fondée sur un contrat : ce qui sera raconté n'est pas nécessairement *la* vérité, mais l'autrice s'engage au moins à être sincère et à relater ses souvenirs, malgré toutes les aspérités de sa mémoire. Ce « récit rétrospectif¹⁸ » est donc empreint d'une subjectivité assumée : à l'instar de la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune, Jo Hoestlandt se livre à l'examen d'une période de sa vie, son déménagement à la campagne. En effet, le récit se situe au moment de son enfance où ses parents décident de quitter leur HLM de banlieue pour monter un commerce dans l'Yonne. Ainsi, le cadre géographique est posé. Le regard que l'autrice porte sur ce nouvel espace, ses paysages et ses coutumes est à la fois celui de la petite fille qu'elle recherche en écrivant et celui de l'adulte qui prend de la distance et s'observe. En effet, le récit est ponctué de pauses qui font le lien entre ces deux instances qui relatent sa vie, l'enfant et l'écrivaine : « c'est comme ça que le chagrin est entré dans ma vie¹⁹ », ou plus loin : « c'est comme ça que la séparation est entrée dans ma vie », ou encore : « c'est comme ça qu'un peu de réconfort est entré dans ma vie »²⁰. Jo Hoestlandt procède ainsi à une relecture de sa vie au fur et à mesure des événements qui la ponctuent.

Dans le court récit de Jo Hoestlandt, la géographie de la campagne est assumée par un point de vue très subjectif. Le point de vue de l'adulte renvoie à celui de l'enfant qui découvre, perplexe, un nouvel univers : « La campagne ! Il nous aurait demandé si cela nous plairait d'aller habiter sur la Lune que cela n'aurait pas semblé plus étrange. La campagne ! je ne la connaissais que par les Fables de La Fontaine²¹ ». Alors que la petite fille expérimente ce nouveau milieu, les marques de référentialité se précisent : le petit hôtel-restaurant, « Papa venait de le trouver dans l'Yonne, à cent-soixante kilomètres de Paris²² » ; « Le lycée, il y en a

16. Jo Hoestlandt, *Si je résume...*, Paris, Magnard Jeunesse, 2017, p. 8.

17. *Ibid.*, p. 7.

18. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 19.

19. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 14.

20. *Ibid.*, p. 16-18.

21. *Ibid.*, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 10.

à dix kilomètres²³ ». Ces précisions topographiques corroborent la découverte d'un espace singulier, celui de la campagne et constituent les preuves d'une authentification du récit. Elles soulignent aussi, par la précision des distances, la structure même de l'espace rural. La répartition des lieux de peuplement, et donc des lieux de vie pour la jeune enfant, sont dispersés sur le territoire et éloignés les uns des autres. À la concentration extrême des activités dans l'espace urbain auquel est habitué la fillette, répond leur étalement dans ce nouvel espace qu'est la campagne.

L'autobiographie se signale donc par les critères définis par Philippe Lejeune. Néanmoins, dans notre corpus, la dimension géographique prend une place si particulière qu'elle accompagne l'ensemble du parcours de l'enfant et constitue une part majeure de l'expérience même du sujet.

Géographie de l'enfance : une expérience de l'espace

L'expérience de l'espace comme expérience de soi est un élément fort de la définition de l'autobiogéographie selon Michel Collot : « L'autobiogéographie, si elle existe, n'est pas un genre, ni même un sous-genre, c'est une dynamique qui sous-tend toute écriture qui engage un sujet dans sa relation à lui-même, aux autres et au monde²⁴ ». Autrement dit, elle saisit tout à la fois le lieu et celui qui le regarde. Elle porte la mémoire des lieux, des déplacements, des transports, des pays de celui qui fait l'expérience de l'espace et y puise son identité, ses valeurs d'enfance et plus tard, d'adulte.

C'est ainsi que nous pouvons relire les métaphores du chemin que les trois auteurs utilisent dans leurs œuvres respectives. Le passage entre l'Orient et l'Occident d'Azouz Begag est aussi celui de l'enfant vers le monde des adultes. En somme, le départ constitue l'événement déclencheur de la prise de conscience géographique et d'un regard neuf sur le paysage. L'album s'appuie sur une recolorisation de cartes postales coloniales qui rappellent les images du passé : celles où les pieds-noirs et les immigrés fuient et abandonnent par bateau leur terre natale pour la France. C'est donc par une géographie marine que les écrivains algériens se situent entre la France et l'Algérie. Chez Azouz Begag, la métaphore du bateau est omniprésente. Elle représente ce point nodal du passage entre l'Orient et l'Occident. Dès l'*incipit*, le narrateur évoque les bateaux dont la métaphore filée parcourt toute l'œuvre : « Des bateaux naviguent depuis longtemps dans mon cœur. » À la fin de l'album, cette métaphore est reprise : « Je regarde mon père dans les yeux. Il fait nuit, mais je vois quand même briller des larmes à son bord, elles ramènent à la surface des morceaux de vie d'ici et de là-bas, et tout à coup dans mes yeux aussi, des larmes veulent se former et aller prendre l'air au bastingage [...]. »

Dans *Couleur de peau : miel* de Jung, la métaphore du chemin est également filée à travers toute l'œuvre sous diverses locutions. Elle porte parfois une tonalité douce-amère

23. *Ibid.*, p. 12.

24. Michel Collot, « Introduction à l'autobiogéographie », Séminaire « Vers une géographie littéraire », Paris, 20 janvier 2023.

comme lorsqu'elle représente l'enfant marchant devant deux panneaux indiquant la même direction : « Wallonie » et « Famille d'adoption ». C'est alors qu'il prend une décision : « Je ne serai pas Flamand²⁵. » Cette promesse, qui est le fil de son identité, est clairement précisée plus loin lorsque le narrateur adulte parle à l'enfant qu'il était : « Tu retourneras là-bas, tu raconteras ce voyage dans un livre²⁶ ». Elle relève de l'*ipséité*, c'est-à-dire de la permanence de soi dans « la fidélité à la parole donnée²⁷ ».

Dans l'ouvrage de Jung, la pensée s'élabore en marchant. Le chemin tracé au milieu de champs de blés revient comme un motif du mouvement de sa pensée, une « pensée-paysage », telle que l'entend Michel Collot. Cette dernière est une forme sensible de la relation à l'espace, une forme de pensée avec le paysage qui participe de la relation de l'être au monde. En effet, cette métaphore symbolise, chez Jung, le mouvement de sa propre vie : « Le chemin qui m'a amené à accepter mes origines coréennes fut long et tortueux²⁸ ». L'espace détermine donc le regard que l'enfant devenu adulte porte sur son parcours. L'autobiogéographie est alors une écriture particulière de la géographie intime. Celle-ci fonde le moi et relève de la reconstruction à posteriori de sa propre histoire à travers les lieux qui lui ont permis d'advenir comme adulte. Les lieux, dit Michel Collot, peuvent être « lus comme des fragments d'autobiographie²⁹ ». Ces balises géographiques rythment également la perception du temps.

L'adjonction de différents préfixes découpés en syllabes permet de mettre en avant le caractère introspectif du récit (autobio) et spatial (géo) de celui-ci. L'écriture se fonde sur le croisement de deux données fondamentales : l'intimité du moi et son inscription, certes floue, incomplète, reconstruite par la mémoire, dans un lieu qui capte, à lui seul, tous les faisceaux de contradictions du moi ou, au contraire, l'indication d'une réunification possible de celui-ci. L'écriture tente de saisir ce flou et permet « d'éclairer ces liens qui se nouent entre l'écriture, la vie et les lieux et qui peuvent prendre des formes très diverses³⁰. »

Pour Jo Hoestlandt, l'affirmation du lien entre son identité et sa manière de percevoir la géographie se manifeste par des modalisateurs, éléments nécessaires, certes, au contrat autobiographique dont nous avons parlé précédemment, mais qui expriment également le doute dès les premières pages du récit : « c'est plus ou moins arrivé³¹ ». Cela sert une prise de distance avec son vécu et lui permet de retracer son parcours de vie. C'est donc la manière dont elle tisse des liens entre son enfance et la découverte de la campagne et de ce qu'elle est devenue, qui permet de construire sa personnalité, voire son identité. Des « petits rien, dit-elle, décideraient de presque tout³². » L'appréhension de la campagne, et donc d'un monde

25. Jung, *Couleur de peau : miel*, op. cit., p. 43.

26. *Ibid.*, p. 143.

27. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 148.

28. *Ibid.*, p. 139.

29. Collot, « Introduction à l'autobiogéographie », art. cit.

30. Annonce du séminaire « Vers une géographie littéraire » organisé par Michel Collot à la Sorbonne Nouvelle en 2023, sur www.fabula.org.

31. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 7.

32. *Ibid.*, p. 8.

inconnu, est manifeste dès le début du récit : « Ça va tout bouleverser dans ma vie³³ » et signe sa capacité future à prendre en charge le nouveau et l'autre comme une réalité existante. La géographie, considérée comme lieu où l'on vit, conditionne en partie ce que nous sommes et ce que nous devenons.

Pour l'enfant, le paysage figure comme un ancrage inconscient dans l'espace. Son regard se fixe sur celui-ci qui s'imprime alors dans la mémoire par des images marquantes, mais aussi par les sensations qui lui sont associées. Ainsi, chacun des éléments paysagers devient emblématique du temps de l'enfance.

Chez Azouz Begag, la couleur brune des champs labourés, les champs d'oliviers, « les villages nichés dans les collines » et les dégradés de couleur ocre, jaune et vert, contrastent avec les immeubles gris de la banlieue française. De plus, le changement est doublé par une perception sensorielle globale des villes odorantes et bruyantes du Maghreb, ainsi que leur cohorte de population charriée tel un fleuve et dont l'énumération s'étend sur une seule phrase dans un *incipit* très sonore : « des charrettes de paysans tractées par des ânes, des cris d'enfants joueurs, des vieillards mécontents, des vendeurs ambulants, des policiers vidant leurs poumons dans leur sifflet, des handicapés qui essayaient d'exister dans cette humanité en crue. » Pour l'enfant, tout le corps appréhende l'espace et dans l'ouvrage, la perception du changement de paysage est accompagnée par les cris des porteurs d'eau ou des vendeurs de figues qui courent le long de la voie ferrée pour vendre leurs marchandises aux voyageurs, mais aussi par l'accent du contrôleur : « *Alours, li zimigris, les zimigris, ça fa la France ?*³⁴ » ce qui lui fait dire qu'ils sont enfin arrivés dans son pays natal.

De même, pour Jo Hoestlandt, la découverte d'un nouveau cadre s'amplifie par la multi-sensorialité dans l'appréhension du paysage. Elle découvre un autre accent auprès des habitants de la campagne de l'Yonne, dans laquelle elle vient de déménager alors qu'elle entre au collège : « dans leurs bouches, les R roulaient comme des cailloux et les A avaient tous comme un accent circonflexe invisible³⁵ ». Les sens délimitent l'espace vécu de l'enfant en le fixant sur un élément particulier comme un ancrage précis du souvenir.

Pour les trois auteurs, l'espace constitue à la fois un point d'enracinement et un moyen de révéler ou de réveiller sa conscience. L'enfant se construit dans et par les paysages qui fixent sa mémoire et lui permettent de vivre son *ipséité*, sa permanence dans le changement. Ainsi, c'est le regard porté sur le monde qui entre en mouvement par ce paysage.

Construire son rapport au monde dans et par l'espace

Les mentions de paysage et d'espace sont également un moyen d'appréhender les bouleversements de l'époque et du monde. Ils figurent comme des points de compréhension de l'histoire. Ils sont aussi porteurs d'un changement de perception car ces autobiographies

33. *Ibid.*, p. 11.

34. Begag, *Un train pour chez nous*, *op. cit.*, n. p. (en italique dans le texte).

35. Hoestlandt, *Si je résume...*, *op. cit.*, p. 30-31.

sont des récits initiatiques, des récits de transformation dans lesquels la géographie s'articule avec le temps et l'histoire.

Dans l'ouvrage de Jo Hoestlandt, alors qu'elle constate la rudesse du rapport à la vie qu'entretiennent les paysans de son nouvel univers avec la terre, un véritable choc culturel se produit, notamment par rapport à la vie et à la mort des animaux lorsqu'elle voit un paysan lancer un sac qui contient un chat dans la rivière. Cet épisode solde la fin de son innocence d'enfant. Pour Michel Collot,

Si le paysage est un art, il ne se limite pas à la sphère des représentations : il commence *in situ*, et ras la terre, avec la culture du sol et les végétaux. Le paysagiste [...] mobilise ainsi une pensée qui n'oublie jamais le concret, pour produire une œuvre à la fois sensible et intelligible, lisible et visible pour l'œil du corps et celui de l'esprit – une pensée-paysage³⁶.

Ainsi, la pensée se construit par l'expérience du monde et celle-ci dépend de notre environnement, de la culture du lieu et donc de la géographie : « C'est ainsi que la résistance est entrée dans ma vie³⁷ » explique Jo Hoestlandt. La singularité de ces récits consiste à faire passer l'appréhension de l'espace du vécu, souvent subi, à un espace perçu, assumé et conscient³⁸. Les effets du paysage sont donc une mise en pensée, une mise en mouvement de soi, une manière de penser le monde et de le revendiquer.

Malgré le déracinement, Jo Hoestlandt, d'abord hébétée et surprise devant les nouveautés géographiques, adopte ce paysage extérieur et original comme un espace à elle. C'est le moment où naît l'écriture, « cette promenade à l'intérieur de moi », où elle devient « une île »³⁹. Comme l'explique Bertrand Westphal, « l'espace-temps du visiteur se greffe donc sur – ou se fond dans – l'espace-temps de l'endroit qui est représenté⁴⁰ ». Devant la permanence du paysage, l'autrice indique qu'elle en ressentait « petit à petit l'intelligence et la beauté⁴¹ ». Elle vit cette réconciliation du sensible et de l'intelligible qui donne sens à l'existence, ainsi évoqué par Michel Collot⁴². Elle adopte, dès lors, sa « nouvelle vie⁴³ ».

Chaque auteur de notre corpus construit son île, son espace immuable dans lequel il fait l'expérience de la distance avec le monde : le bateau d'Azouz Begag, point fixe pour lui, pourtant mouvant sur la mer et symbolique de cet espace entre deux mondes ; le refuge pour Jung, la cabane, pour reprendre une terminologie chère à Marielle Macé⁴⁴, évoqué du point de vue des bienfaits et de l'échappatoire que lui offre l'activité du dessin. Tous ces espaces

36. Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 192.

37. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 91.

38. On se réfère ici aux stades d'appréhension de l'espace, dans Jean Piaget et Bärbel Inhelder, *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1972 [1947].

39. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 80.

40. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 11.

41. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 44.

42. Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 89.

43. Hoestlandt, *Si je résume...*, op. cit., p. 44.

44. Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.

sont autant de lieux symboliques dans lesquels chacun fait l'expérience de soi et du monde. Ils offrent aux enfants l'opportunité de la distance et l'expérience de ce que Paul Ricoeur nomme « l'identité narrative⁴⁵ ». C'est un espace-temps, mais un temps ralenti, un arrêt sur image qui permet de penser et de se penser. Celui-ci est à la fois restreint car ce sont des lieux clos, et infini car il ouvre la voie à un espace intérieur qui se découvre et s'explore. Ainsi, la chambre à soi, cet espace intime dans lequel on confine et restreint l'espace de l'enfant, devient un lieu à soi. C'est un espace bien différent de celui qu'on attribue à l'enfant, bien plus subversif, un refuge bien plus ancré dans la géographie et la communauté des adultes qu'on ne le pense parfois.

C'est donc la fixité du lieu qui permet le mouvement. La cabane, pour Marielle Macé, ne sert pas à se retirer du monde, mais bien à l'affronter et à imaginer son propre espace⁴⁶. L'enfant est pris dans une tension entre le dehors et le dedans dont il sort grandi. À partir d'un lieu fixe, dans l'écriture de la migration, l'enfant observe les deux paysages qui vont le construire, celui du départ ou du passé, et celui qui sera désormais le sien : les villes et villages odorants et ocres du Maghreb ou la campagne riante française, par exemple. Le paysage inscrit donc deux mondes dans un écart culturel et spatial désormais irréversible et entre lesquels l'imaginaire de l'enfant devra se construire. À cet égard, Christophe Meunier, analysant la collection des albums du Père Castor, « Les Enfants de la Terre », parle même de « paix spatiale » pour évoquer l'intégration par l'espace qui passe pour les personnages par l'« ancrage dans un milieu particulier ou parfois commun, à des lieux d'intégration, points de passage obligés, de leurs itinéraires de vie⁴⁷ ». L'identité culturelle est le fruit d'un incessant travail de création et de re-création. Toute identité, explique Bertrand Westphal, est plurielle, « toute identité est archipel⁴⁸ ».

Cependant, ce rapport au monde se construit en se singularisant et en s'éloignant des clichés pour s'ancrer dans une véritable expérience que l'autobiogéographie permet d'affirmer. Dès la première de couverture, le pays natal, l'Algérie, est raconté à travers l'image reproduite d'une carte postale coloniale présentant une oasis avec des palmiers, le ciel bleu et le soleil, ainsi qu'un personnage en gandoura. Cette mise en scène de l'imaginaire colonial se trouve pourtant déconstruite dans le texte et ce, dès le titre, où le narrateur, à rebours de l'image figée de l'exotisme représenté dans l'image, offre une autre vérité, celle de sa propre perception fondée sur l'expérience du retour au bled chaque été, loin des clichés et de la narration d'un imaginaire colonial⁴⁹. On se situe dès lors dans un autre regard, tel que pensée par la géocritique, regard postcolonial où l'auteur prend ses distances avec les *topoi* relevant jusque-là des pays du Maghreb. L'effet de surprise est donc fondé sur des éléments géogra-

45. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

46. Macé, *Nos cabanes*, op. cit., p. 27-29.

47. Christophe Meunier, « Et si le Père Castor avait voulu sauver le monde ? Du discours sur la diversité dans la collection "Les Enfants de la Terre" », *Strenae*, n° 14, « Livre Ensemble : L'album pluriculturel comme espace de rencontre avec l'autre », dir. Euriell Gobbé-Mévelec, 2019.

48. Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », art. cit., p. 13.

49. Anne Schneider, « La carte postale coloniale dans l'album : *Nona des sables*, un château de cartes mémorielles », *Strenae*, n° 3, « Enfances et colonies, Fictions et représentations », dir. Mathilde Lévêque, 2012.

priques qui sont inversés dans le livre, au profit d'une réalité perçue comme familière par l'enfant lors de ses retours au pays. L'engagement de l'auteur est construit dans sa vision à hauteur d'enfant, et non pas dans une fabrique collective fondée sur l'exotisme colonial. Au lieu de souscrire à cette vision, Azouz Begag propose une autre histoire. Celle qu'il vit personnellement n'aura rien à voir avec les clichés transmis par la circulation en circuit fermé entre la France et l'Algérie des cartes postales coloniales produites de 1870 à 1962⁵⁰. Il s'agit de la voix personnelle de l'auteur devenu adulte qui cherche à ressaisir les sentiments d'une enfance en exil. En cela, l'autobiogéographie est un concept particulièrement adapté à la littérature migrante. Michel Collot revient ainsi sur ce contexte particulier de la migration :

L'importance croissante prise par l'exode, l'exil, les migrations, la mondialisation, les hétérotopies, dans les récits autobiographiques contemporains correspond à une mise en crise de l'identité narrative et locative. Le passage d'un lieu ou d'un pays à l'autre, qui s'accompagne souvent du passage d'une langue à une autre et donc d'un monde à l'autre, va de pair avec une attention accrue aux altérations de l'identité du sujet nomade, qui se découvre soi-même comme un autre au contact de l'altérité. Il faudrait à ce propos parler plutôt d'hétéro- que d'auto-bio-géographie⁵¹.

Conclusion

Les trois œuvres de notre corpus s'attardent sur les espaces que chacun traverse et sur la façon dont ceux-ci construisent l'enfant et le font grandir. Leur tonalité différente – joyeuse chez Azouz Begag, grave chez Jung, primesautière chez Jo Hoestlandt – indique que chaque expérience paysagère imprime une marque différente dans la trajectoire des individus. L'importance des lieux de l'enfance, en particulier lorsque celle-ci est difficile ou bouleversée par l'histoire constitue le point nodal de l'écriture autobiogéographique. Ces lieux qui marquent l'enfant deviennent des points d'ancrage des récits de soi, et il est intéressant de voir comment l'autobiographie les colore à postériori. Lorsque l'adulte se retourne sur sa vie, les lieux qui l'ont marqué s'activent comme des balises qui dévoilent le chemin parcouru. Ces autobiographies, quelle que soit leur forme, sont ancrées dans l'espace sensible inscrit dans la mémoire des enfants. L'identité qui se construit en s'écrivant, l'identité narrative, n'est pas seulement mue par la relation au temps, elle est aussi faite de cette mémoire des lieux qui sont des points d'étapes de la mise en intrigue de sa propre vie.

Reconfigurés à l'aune de métaphores aux inspirations quasi-métaphysiques, comme le bateau ou le chemin, ces récits de soi permettent de dessiner l'orientation prise par la vie. On peut dire que, pour l'enfant, le paysage est une réalité vivante, non détachée de soi et qui agit comme un prolongement de soi. À chaque étape de sa vie, un paysage fait de couleurs, mais aussi de tout ce qui relève de l'expérience sensible (odeur, bruit, toucher, goût) s'inscrit dans le corps de l'enfant. Plus tard, il peut le faire surgir et mesurer la manière dont il s'est construit par rapport à lui. Il peut identifier les permanences et les écarts par rapport à ce qu'il

50. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire *et al.*, *Colonisation et propagande, le pouvoir de l'image*, Paris, Le Cherche Midi, 2022.

51. Collot, « Introduction à l'autobiogéographie », art. cit.

était et ce qu'il est devenu et accepter ainsi son identité mouvante comme une composante identitaire de lui-même. C'est ainsi que s'écrivent ces autobiographies particulières, ancrées dans les paysages rencontrés qui s'inscrivent en soi comme autant d'espaces intérieurs symbolisés : des espaces à soi, des cabanes, des refuges, bref, des autobiogéographies.

Bibliographie

- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine *et al.*, *Colonisation et propagande, le pouvoir de l'image*, Paris, Le Cherche Midi, 2022.
- BEGAG Azouz, *Un train pour chez nous*, Paris, Thierry Magnier, 2001.
- CHIKHI Beïda (dir.), *Destinées voyageuses : La patrie, la France, le monde*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- COLLOT Michel, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / ENSP, coll. « Paysage », 2011.
- « Introduction à l'autobiogéographie », Séminaire « Vers une géographie littéraire », Paris, 20 janvier 2023. Disponible sur shs.hal.science/halshs-04390553
- DUGAST-PORTES Francine, « Le récit d'enfance et ses modèles : esquisse d'un bilan », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 299-306.
- HOESTLANDT Jo, *Si je résume...*, Paris, Magnard Jeunesse, 2017.
- JUNG, *Couleur de peau : miel*, t. 1, Paris, Éditions Soleil, coll. « Quadrants Astrolabe », 2007.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975].
- LÉVÊQUE Mathilde, « L'autobiographie dans la littérature de jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
- MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019.
- MEUNIER Christophe, « Et si le Père Castor avait voulu sauver le monde ? Du discours sur la diversité dans la collection "Les Enfants de la Terre" », *Strenae*, n° 14, « Livre Ensemble : L'album pluriculturel comme espace de rencontre avec l'autre », dir. Euriell Gobbé-Mévelec, 2019. doi.org/10.4000/strenae.2706
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.
- PIAGET Jean et INHELDER Bärbel, *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1972 [1947].
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SCHNEIDER Anne, « La carte postale coloniale dans l'album : *Nona des sables*, un château de cartes mémorielles », *Strenae*, n° 3, « Enfances et colonies, Fictions et représentations », dir. Mathilde Lévêque, 2012. doi.org/10.4000/strenae.585
- *La Littérature de jeunesse migrante*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- « Enjeux mémoriels de l'album dans le discours sur l'immigration algérienne : images culturelles et culture de l'image », « Et si le Père Castor avait voulu sauver le monde ? Du discours sur la diversité dans la collection "Les Enfants de la Terre" », *Strenae*, n° 14, « Livre Ensemble : L'album pluriculturel comme espace de rencontre avec l'autre », dir. Euriell Gobbé-Mévelec, 2019. doi.org/10.4000/strenae.2918
- WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, Limoges, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 9-40. Disponible sur sflgc.org

Construire un « je » dans l'altérité : analyse de récits de voyage coloniaux fictifs pour la jeunesse

CÉLINE ZAEFFEL, Université de Leiden

Résumé

Le présent article analyse 24 récits à la première personne sélectionnés aléatoirement parmi les pages de *L'Intrépide* (1910-1937), un journal destiné aux jeunes garçons passionnés d'aventure, de sport et de voyage. Bien que fictifs, ces récits reprennent certains des codes du récit de voyage et de l'autobiographie, brouillant ainsi les repères entre la fiction et la réalité, jusqu'à créer une sorte de pacte autobiographique trompeur. S'appuyant sur les théories d'Adrien Pasquali sur le lien entre autobiographie et récit de voyage, l'article montre l'importance d'étudier la figure du narrateur comme sujet bâti dans le but de sembler réel aux lecteurs. Ce « je » mystérieux, parce qu'assez peu bavard sur lui-même, se construit principalement dans l'altérité. En mobilisant le concept de *contact zones* de Mary Louise Pratt, l'étude révèle que, dans son rapport aux Autres, le narrateur est une figure dominante, rationnelle et moralement supérieure, en opposition aux indigènes, aux colons et aux animaux qui l'entourent, qui sont généralement présentés comme ses subalternes. Dès lors, ces récits façonnent une vision héroïque et idéalisée du colon, participant ainsi à une propagande coloniale.

Dans le courant de l'année 1899, je me trouvais à Koumassi, lorsque je reçus du gouverneur de la Côte de l'Or (Afrique occidentale), sous les ordres de qui je me trouvais, des instructions me prescrivant de me rendre en un point situé sur la Volta, à quelque distance de sa source. Je devais être accompagné par un jeune homme récemment arrivé dans la colonie, et nommé Strange¹.

Ces quelques lignes sont-elles le seuil d'une autobiographie ou bien d'un récit de voyage ? Ni l'un ni l'autre : il s'agit des prémisses d'une nouvelle signée S. Hyrram, pseudonyme d'un auteur inconnu qui prête sa plume au numéro 992 du journal *L'Intrépide*, le 25 août 1929. Dans ce récit d'aventure intitulé « Une Chasse à l'homme », les jeunes lecteurs partent dans l'actuel Ghana, où ils font la rencontre d'un narrateur anonyme et de son compagnon de route, Strange. Tous deux sont alors impliqués dans une chasse au léopard qui tourne mal. À leurs côtés, se trouvent deux « domestiques indigènes », ainsi qu'un chef de village et son fils.

Après avoir pisté puis fusillé la bête qui rôde depuis plusieurs jours autour du village, les six hommes tombent nez à nez avec sa femelle, qu'ils chassent à son tour. Avides de dénicher ensuite les petits, ils seront finalement pris en chasse par un second couple de léopards. De chasseur, le narrateur devient chassé. Il fait alors part du courage, de l'adresse et de la chance qui lui permettent, à lui et ses cinq compagnons, de se tirer d'affaire. Seul Dansani, le fils du chef du village, ressortira défiguré de cette aventure. Qu'à cela ne tienne, le narrateur lui fait don de sa carabine et ce présent, nous dit-on, « lui causa une telle joie que, de ce moment, il parut consolé de son accident. »

1. S. Hyrram, « Les Grandes Chasses : une chasse à l'homme », *L'Intrépide*, n° 992, 25 août 1929, n. p.

Ce bref exemple est tout à fait typique des récits qu'un grand nombre de jeunes garçons ont retrouvés, chaque dimanche, dans les pages de *L'Intrépide*, un périodique rattaché à La Société Parisienne d'Éditions, elle-même fondée par les frères Offenstadt, qui dominant la presse enfantine en France, dans le premier tiers du xx^e siècle. Le succès des frères Offenstadt repose sur une série d'hebdomadaires visant chacun un public bien spécifique. Version bon marché du *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer* (1877-1949), ou encore du *Tour du monde, journal des voyages et des voyageurs* (1860-1914), *L'Intrépide* s'adresse en particulier aux garçons de tout milieu qui sont passionnés de sport, de voyage et d'aventure².

Il faut dire que l'heure est à l'expansionnisme, dans l'Europe de cette époque, et les récits de voyage font partie intégrante de la culture de cette jeunesse moderne, qui est modelée par le récit colonial. En effet, l'instrumentalisation de la jeunesse par l'entreprise coloniale est bien connue depuis les travaux de Bernard Jahier, de Martine Astier-Loutfi, ou encore de Mathilde Lévêque, qui analysent la propagande à l'œuvre dans les productions pour la jeunesse des années 1880 à 1914³. La récurrence de la posture de supériorité du colon sur le colonisé y est démontrée, ainsi que les conséquences du martellement de cette idéologie lorsqu'y sont soumis les yeux des enfants. Pourtant, l'identité de ce « je » qu'est le voyageur colonial, et sa construction dans le récit, restent peu explorées dans le cadre des récits pour enfants. En cela, le croisement des notions d'autobiographie, d'une part, et de récit de voyage, d'autre part, peuvent apporter un éclairage crucial dans la relecture des récits à la première personne, tels qu'ils sont diffusés dans *L'Intrépide*.

En effet, selon Adrien Pasquali, l'expérience que relate le récit de voyage est comparable, en certains aspects, à l'autobiographie⁴. Ces deux types de récits disent quelque chose du soi qu'est le narrateur, mais aussi – et surtout – de la manière dont il se met en scène. L'autobiographie et le récit de voyage ont donc pour point commun d'être des reconstructions textuelles d'un « je ». Cependant, à l'inverse de l'autobiographie, le récit de voyage se concentre sur un moment de la vie du narrateur qui est chronologiquement borné, et qui a pour particularité de se détacher du reste de l'existence qu'il mène – le récit de voyage n'étant, par définition, jamais celui d'un exil définitif⁵. Ainsi, d'après Pasquali, alors que l'autobiographie travaille à reconstruire sa propre identité, qu'elle force à se recentrer sur soi, le récit de voyage est le résultat d'un supposé décentrement, qui provoque une redécouverte de soi.

2. Georges Sadoul, « Les origines de la presse pour enfants », *Enfance*, t. 6, n° 5, 1953, p. 373.

3. Bernard Jahier, « L'apologie de la politique coloniale française dans la littérature pour la jeunesse avant 1914 : un soutien sans limites ? », *Strenæ*, n° 3, 2012 ; Martine Astier-Loutfi, *Littérature et colonialisme. L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française (1871-1914)*, La Haye, Mouton, 1971 ; Mathilde Lévêque, « La propagande coloniale dans la littérature pour la jeunesse », dans Julien Bondaz (dir.), *Le Magasin des petits explorateurs*, Paris, Actes Sud / Musée du quai Branly Jacques Chirac, 2018, p. 148-149.

4. Adrien Pasquali, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'italianistica*, vol. 14, n° 1, 1996, p. 71-88.

5. Tim Youngs, « Introduction: Defining the terms », dans *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 7.

Cette redécouverte de soi peut s'inscrire dans un contexte de domination, ainsi que le souligne Tzvetan Todorov, qui met en avant l'intrinsèque rapport que le récit de voyage entretient avec le colonialisme⁶. Ce rapport est historique, d'abord, puisque le genre connaît un renouveau au XIX^e siècle, en pleine expansion de l'Europe et du tourisme colonial, mais il est aussi thématique. En effet, David Murray démontre quant à lui que, bien que les relations de pouvoir soient plus manifestes dans les récits d'exploration coloniale et impériale, le pouvoir reste une constante dans l'écriture du voyage. En effet, le visiteur et l'autochtone ne sont, par définition, pas présentés sur un pied d'égalité puisque le second est donné à voir par le premier, selon des modalités qui lui sont propres⁷.

Dès lors, il est tentant de conclure que les récits de voyage à la première personne publiés dans *L'Intrépide* participent à l'entreprise coloniale exercée sur les jeunes lecteurs. Seul bémol, et pas des moindres : dans *L'Intrépide*, le récit de voyage est entièrement fictif. Mais dès lors qu'un récit à la première personne – quel qu'il soit – entreprend de renforcer ses liens avec le réel, il tend à construire un pacte d'authenticité à défaut de pouvoir souscrire un réel pacte autobiographique⁸. Lorsque la fiction adopte les codes de l'autobiographie et travaille activement à en donner l'apparence, on peut supposer qu'elle produit un impact quasi similaire à celui d'un récit référentiel, d'autant plus que ces textes s'adressent à un lectorat qui ne cherche pas à discerner le vrai du faux, mais souhaite au contraire s'immerger dans le récit qui lui est proposé.

Cet article s'attache donc à examiner à quel point le « je » qui est mis en scène dans ces voyages fictifs brouille les frontières entre réalité et fiction, et à réfléchir à la manière dont il pourrait contribuer, alors, à la formation d'une pensée coloniale. Pour ce faire, après avoir explicité la méthode de sélection des récits analysés, nous évaluerons le lien que ces textes entretiennent avec le réel, afin de déterminer s'ils établissent une sorte de pacte d'authenticité (mensonger, donc) avec leur lectorat, simulant ainsi un récit autobiographique. Enfin, nous brosserons un portrait type du narrateur dans son rapport à l'altérité.

Sélection des récits étudiés

Le journal *L'Intrépide* est un périodique hebdomadaire dont le premier numéro paraît le dimanche 22 mai 1910, et le dernier le 20 juin 1937. En 27 ans d'existence, 1 400 numéros ont été publiés, dont 688 sont actuellement disponibles sur [Gallica](#), la base de données en ligne de la Bibliothèque nationale de France. Ces 688 numéros couvrent 19 des 27 années de publication du journal, à compter du premier numéro et jusqu'à l'un des derniers, daté du 23 mai 1937.

Les récits à la première personne se concentrent principalement dans quatre des rubriques du journal : « Les Grandes chasses », « Aux prises avec les bêtes sauvages », « Les

6. Tzvetan Todorov, « Les récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 94-101.

7. David Murray, « Foreign exchange », dans Alasdair Pettinger et Tim Youngs (dir.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, Londres / New York, Routledge, 2020, p. 280-293.

8. Le concept de pacte autobiographique est à rattacher, bien entendu, aux travaux de Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

Grandes aventures » et « Explorations de France et d'ailleurs ». Les deux premières mettent généralement en scène des affrontements entre un héros humain et des bêtes sauvages, tandis que les deux dernières proposent des récits d'aventures plus variées, situées sur des terres souvent hostiles et toujours lointaines, en présence de populations indigènes ou d'autres colons.

Les contraintes inhérentes au présent article rendent impossible une étude exhaustive des récits à la première personne publiés durant les 27 années d'existence du journal. Par conséquent, notre analyse repose sur un échantillon construit de la manière suivante : pour chacune des 19 années disponibles sur Gallica (1910 à 1912, 1920 à 1922, 1924 à 1935, et 1937), deux numéros du périodique ont été sélectionnés à l'aide d'un générateur de nombre aléatoire. Les années 1913 à 1920, ainsi que les années 1923 et 1936 n'ont pas été incluses en raison de l'absence de numéros disponibles en ligne, et une exception notable est l'année 1922, pour laquelle un seul numéro a pu être étudié.

Cette pré-sélection aléatoire a donc permis d'établir une liste de 37 numéros, au sein desquels nous avons procédé à un relevé systématique des récits à la première personne. Dans 24 de ces numéros (soit près de 65 pour cent de l'échantillon de départ), nous avons confirmé la présence d'au moins un de ces récits. Ceux-ci ont été analysés de manière linéaire, en portant une attention particulière aux *contact zones*. Ce concept imaginé par Mary Louise Pratt permet de mieux comprendre comment ces récits mettent en scène les interactions entre le narrateur et les figures d'altérité – indigènes, colons ou animaux dans notre cas – au cœur des récits de voyage. Dans son essai *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, l'autrice nomme *contact zones* les espaces sociaux où différentes cultures se rencontrent, interagissent et s'influencent souvent dans des relations asymétriques de pouvoir, typiquement dans des contextes coloniaux ou postcoloniaux⁹. Ces zones sont des lieux d'échanges mais aussi de frictions, où les groupes subordonnés peuvent répondre, négocier ou résister aux influences dominantes. Le terme met en lumière les processus de transculturation, ainsi que – et c'est ce qui nous intéresse, en particulier – les dynamiques d'autorité, de résistance et de représentation entre colonisateurs et colonisés. La construction et la reconstruction, par les récits, des identités culturelles et des hiérarchies peut ainsi être soulignée.

L'observation de ces processus met dès lors en lumière le portrait qui se dessine du narrateur à la première personne, et qui se définit à travers le récit qu'il fait de l'altérité. Ainsi, dans les récits sélectionnés, nous analyserons ces *contact zones*, autrement dit, les espaces narratifs dans lesquels a lieu un échange entre le narrateur et des populations indigènes (humaines ou animales). Ce faisant, nous serons tout particulièrement attentifs aux éléments de description physique et morale associés au narrateur et aux personnages qui l'entourent, à la posture de chaque personnage et à son rôle dans l'aventure, ainsi qu'aux thèmes récurrents et au style déployé par l'auteur.

9. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 2008.

Cadre du récit et brouillage du réel

Il ressort des observations précédentes que les récits à la première personne sont récurrents dans le journal, au point que les jeunes abonnés pouvaient s'attendre à en trouver dans près de deux numéros sur trois. Ces récits entretiennent un lien particulier avec le lecteur, car l'utilisation de la première personne intensifie l'expérience d'immersion fictionnelle en créant un sentiment de proximité et d'authenticité¹⁰. Lorsque l'auteur d'un récit mené à la première personne met tout en œuvre pour qu'il soit considéré comme authentique, les propos qui y sont tenus ont d'autant plus de chances d'être perçus comme véridiques et considérés comme correspondant à une réalité extra-textuelle, et ce malgré l'absence de pacte autobiographique. Il est donc essentiel d'examiner si les récits publiés dans *L'Intrépide* signalent leur caractère fictif ou s'ils cultivent une ambiguïté, laissant planer le doute au moment de la réception par les jeunes lecteurs. La question se pose donc, avant toute chose, de savoir comment ces récits sont présentés au sein du journal. L'étude qui suit repose donc sur un total de 24 de ces récits, dont les références exactes figurent dans la bibliographie de cet article.

Comme un grand nombre de journaux et magazines pour enfants, *L'Intrépide* entrelace récits fictifs, articles documentaires, caricatures et informations à visée divertissante. Chaque numéro suit une structure relativement constante. On y trouve toujours au moins deux extraits de romans-feuilletons. Ces récits sont généralement présentés comme fictifs grâce à l'utilisation, dans l'en-tête illustrée, du terme « roman » ou de la mention « les aventures de » suivie du nom du héros de l'histoire. Le nom de l'auteur est souvent mis en avant dans ce même espace, misant sur la popularité alors croissante de certaines figures de la littérature de jeunesse. Après lecture de quelques numéros, un lecteur assidu est donc en mesure de reconnaître quelques-uns des auteurs récurrents du journal, confirmant le caractère fictionnel de ces récits. De plus, des chapitres, des sous-titres et, parfois même, des résumés accompagnent le récit, rappelant les codes du roman.

En plus de ces deux récits, un roman feuilleton est systématiquement illustré en couleurs. Ce type de récit se distingue par sa mise en page, qui rappelle celle des feuilles en imagerie populaire et annonce l'essor proche de la bande dessinée en France. Comme pour les romans-feuilletons, le caractère fictionnel de ces récits est annoncé dans l'en-tête, par la présence fréquente du nom de l'auteur et, parfois, par l'utilisation du terme « roman », ainsi que par les résumés des aventures découvertes dans les numéros précédents. Les illustrations, dont le style est souvent éloigné du réalisme, apportent une confirmation supplémentaire de cette dimension imaginaire.

Des rubriques informatives viennent compléter la lecture, avec des sections telles que « Les échos du monde entier » et « Les curiosités des cinq parties du monde », qui offrent un contenu varié et non fictif. Celles-ci présentent pêle-mêle des nouvelles internationales, des faits étonnants, des éléments culturels et, parfois, des récits subjectifs attribués à des reporters. Ces rubriques incluent également des légendes, des descriptions de pratiques ou d'animaux locaux. Leur fonction, à la fois informative et divertissante, s'appuie notamment sur

10. Christian Chelebourg, *Les Fictions de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

des illustrations réalisées à partir de photographies, ce qui est mentionné explicitement en début de rubrique : « Documents obtenus par la photographie d'après nature », comme pour en souligner la fonction documentaire. Contrairement aux récits fictionnels, les noms des auteurs sont souvent absents ou mentionnés discrètement en bas de page, à la manière d'un article de presse.

Enfin, le lecteur trouvera systématique des nouvelles courtes, qui s'étendent sur une à trois pages, dans un unique numéro. Ces nouvelles sont souvent intercalées entre les romans-feuilletons et les rubriques informatives, ou placées à la toute fin du journal, juste avant les pages publicitaires. C'est précisément dans ces sections que se situent les récits à la première personne présentement étudiés. Rares sont les indices, dans les intitulés des rubriques, qui signalent le caractère fictif de ces récits : « Les grandes chasses », « Les grandes aventures », « Aux prises avec les bêtes féroces », ou encore « Les explorations françaises et étrangères ». Les noms des auteurs, souvent dissimulés sous des pseudonymes, sont mentionnés uniquement à la fin des récits, et ils ne sont pas récurrents. Dès lors, il est impossible pour le lecteur d'identifier les auteurs ou d'associer leurs noms à un genre spécifique, rendant tout repérage du caractère fictif des récits encore plus ardu.

Ainsi, la présentation éditoriale de ces récits prête à confusion : aucun élément paratextuel ne permet au jeune lecteur de savoir s'il s'agit d'un témoignage ou d'un récit fictif. Qui plus est, l'usage de pseudonymes par les auteurs et le placement de leur nom en fin de récit renforcent l'impression d'un témoignage unique, attribué à un explorateur authentique. Or, il est important de noter que le personnage principal qui présente son récit à la première personne est généralement anonyme, à l'inverse des personnages qui l'entourent qui sont presque systématiquement nommés. Ce choix récurrent semble délibéré, et il contribue à semer le doute sur la nature réelle ou fictive du récit, puisque le pseudonyme de l'auteur, placé en fin de récit, peut tout à fait être attribué au personnage dont l'enfant vient de découvrir l'histoire.

Un seul récit fait figure d'exception : « Les Explorations françaises et étrangères : un Tchap-Aoul », publié dans le numéro 47 du 9 avril 1911. Le récit, signé Gaston Choquet, est accompagné de la mention suivante : « Extrait des souvenirs inédits de M. Georges Siman ». Or, l'existence de Georges Siman demeure introuvable, et il n'apparaît dans aucune source extérieure au journal. On le retrouve dans la rubrique informative d'un numéro antérieur de *L'Intrépide* (le numéro 38, daté du 5 février 1911), où le présumé auteur évoque la chasse aux crânes prétendument pratiquée par les Dyaks, un peuple indigène de l'île de Bornéo. Il est également intéressant de noter que Gaston Choquet participe à ce même numéro du journal.

Ces éléments ouvrent plusieurs hypothèses. D'une part, Georges Siman pourrait être un véritable missionnaire ou voyageur dont les récits, peu connus et apparemment « inédits », auraient été transmis au journal avant de tomber dans l'oubli. Il pourrait même avoir été un correspondant direct de *L'Intrépide* ou un proche de Gaston Choquet. D'autre part, il est tout à fait possible – et même plus plausible encore – que Georges Siman soit une invention de Gaston Choquet, un pseudonyme créé pour donner à ses récits une dimension plus authentique et crédible. Il conviendrait bien entendu de mener de plus amples re-

cherches sur les pratiques éditoriales de la revue, afin de déterminer l'identité précise de ses auteurs récurrents. Cependant, le présent article se concentre sur la réception provoquée par ce flou éditorial.

Or, au-delà de l'exemple de Georges Siman, on constate bien une confusion entre réalité et fiction. Celle-ci se retrouve dans l'ensemble des récits, qui adoptent les codes du récit de voyage pour entretenir un doute sur leur caractère fictif. En effet, tous se présentent comme des témoignages réels retraçant le parcours – un élément clé étant l'idée de mouvement – d'un narrateur placé en situation de visiteur temporaire dans un espace jusque-là inconnu de lui ou éloigné de son quotidien¹¹. Ce narrateur, dans un effort pour faire vivre au lecteur son expérience, partage, à la première personne, ses observations sur l'univers qui l'entoure et les personnes qu'il rencontre, souvent dans des lieux exotiques et inhospitaliers. Or, dans les récits de *L'Intrépide*, les repères spatio-temporels sont omniprésents, ce qui renforce un peu plus encore l'ancrage du récit dans le réel.

Les indications temporelles sont particulièrement marquantes : des dates précises ou, du moins, des repères chronologiques, sont généralement placés en début de récit. Par exemple, lorsque le récit opère des retours dans le passé ou des ellipses, ces événements sont situés dans le temps : « Deux ans plus tard seulement, vers la Noël de 1899¹² ». De même, des repères géographiques sont systématiquement intégrés. Dans la quasi-totalité des récits, des indications toponymiques sur les fleuves, les montagnes, les déserts ou les villes environnantes permettent d'en identifier le cadre. Ainsi, les aventures se déroulent le plus souvent sur des territoires de l'Empire colonial français de l'époque, comme Madagascar, l'Annam, le Tonkin, l'Afrique Occidentale et l'Afrique Équatoriale françaises, qui sont alors connus et étudiés par les enfants de la métropole¹³. Plus rarement, les histoires se déroulent au sein d'autres empires coloniaux, comme l'Empire britannique des Indes, ou les Indes orientales néerlandaises. En outre, on trouve des mentions de distances, telles que « à trente milles au sud de Fronteras¹⁴ », ainsi que des descriptions détaillées des lieux visités. En plus de baliser le récit et de transmettre des connaissances géographiques, voire historiques lorsque les récits se déroulent dans le second quart du XIX^e siècle, ces repères contribuent à une illusion de réalisme, en orientant le lecteur dans un cadre temporel et spatial précis, renforçant ainsi la sensation d'être confronté à un récit véridique.

La peinture des lieux, quant à elle, présente des récurrences, ce qui ne l'empêche bien entendu pas de varier en fonction des destinations décrites. Les récits dépeignent des paysages exotisés, au sein desquels les dangers et les conditions de vie difficiles dominent. Que ce soit à travers des descriptions de végétation luxuriante ou de terres arides, de buissons épineux ou de rivières impétueuses, les paysages sont toujours peints de manière à accentuer

11. Les critères définitoires qui forment le présent paragraphe ont été glanés dans Youngs, « Introduction: Defining the terms », art. cit.

12. R. R. Kermack, « Les Explorations françaises et étrangères : À la recherche de l'or du Yaqui », *L'Intrépide*, n° 13, 14 août 1910.

13. Voir Manuela Semidei, « De l'Empire à la décolonisation à travers les manuels scolaires », *Revue française de science politique*, vol. 16, n° 1, 1966, p. 86.

14. Kermack, « Les Explorations françaises et étrangères », art. cit.

leur caractère sauvage et inhospitalier, avec parfois force détails : « [...] je parvins au but littéralement ensanglanté, tant étaient aiguës les épines qui armaient les buissons. Certaines avaient jusqu'à douze centimètres de long¹⁵. » Les conditions météorologiques, en particulier la chaleur, sont très fréquemment abordées, à l'aide d'expressions telles que « le ciel est en feu » et « atmosphère de fournaise¹⁶ », accentuant les difficultés du narrateur dans son parcours.

Ainsi, les espaces qui sont parcourus par les personnages sont des espaces dangereux, où la mort est présente partout, du fait du caractère prétendument sauvage des lieux (« Je ne vous dirai pas quelles souffrances l'ardeur du soleil, le jour, et le froid, la nuit, nous faisaient endurer¹⁷. »). Les éléments de la nature qui sont mis en avant sont menaçants, ce qui renforce l'idée d'un monde étranger et dangereux. À quoi s'ajoutent des mots techniques ou scientifiques qui sont souvent employés dans la ou l'une des langues locales, et qui sont accompagnés d'une courte définition voire d'une note de bas de page, amplifiant l'authenticité au récit, en plus de lui conférer un aspect quasi-documentaire.

Ce type de construction correspond à ce que Vladimir Kapor désigne comme une « écriture exotique » : une mise en récit de l'ailleurs qui repose sur des stratégies d'écriture spécifiques, destinées à renforcer l'effet d'étrangeté et d'authenticité¹⁸. Ainsi, à l'image des récits de voyage de l'époque analysés par Kapor, la description des lieux porte un caractère réaliste, les espaces sont dépeints dans le détail, et avec une précision qui requiert parfois de recourir à la langue locale. En même temps, ils sont teintés de la subjectivité apportée par la posture de l'énonciateur, qui produit un récit à la première personne. C'est à travers ses yeux que l'on découvre ce paysage, qui devient alors une terre de mystère et de dangers pour le lecteur.

Soutenu par la présentation même de son aventure dans la revue, l'auteur du récit poursuit alors une véritable démarche de crédibilisation au travers de son narrateur. Il s'efforce de créer ce qui pourrait s'apparenter à un pacte autobiographique mensonger, où les promesses de vérité affluent. Ainsi, en plus des détails prodigués en abondance sur l'histoire et ses protagonistes, on retrouve fréquemment des expressions comme « Je dois à la vérité de déclarer¹⁹ ». Plus couramment encore, le narrateur, dès le début de son récit, évoque des histoires entendues sur des dangers environnants, qu'il jugeait auparavant invraisemblables. N'ayant pas lui-même fait face à ces dangers, il se montre méfiant jusqu'à ce que des péripéties confirment finalement la véracité de ces récits d'abord présentés comme des légendes. Ce procédé, bien que prévisible, a pour effet de créer un lien de confiance avec le lecteur. Comme ce dernier, le narrateur est initialement sceptique, mais ses expériences finissent par confirmer les histoires qui circulent. Ainsi, dans le numéro 517, le narrateur des « Grandes Chasses : Histoire de Tigre » assure au lecteur : « J'écoutais, sceptique, et avais fini

15. *Ibid.*

16. Capitaine Marcel Pionnier, « Les Grandes Chasses : Histoire de Tigre », *L'Intrépide*, n° 517, 18 juillet 1920.

17. P. A., « Les Explorations françaises et étrangères : Le Puits de M'Nebako », *L'Intrépide*, n° 848, 21 novembre 1926.

18. Vladimir Kapor, *Pour une poétique de l'écriture exotique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

19. Kermack, « À la recherche de l'or du Yaqui », art. cit.

par croire que c'était une agréable scie montée par les vieux coloniaux dans le but de mécaniser les nouveaux débarqués²⁰ ». Bien entendu, le narrateur se trouvera très vite nez à nez avec un tigre, ce qui renforce l'idée qu'il partage avec le lecteur une expérience commune de découverte, d'abord pleine de doute, mais finalement validée par l'expérience vécue.

Portrait d'un narrateur type

Nous l'avons bien compris, tout dans ces récits porte à croire qu'il s'agit de témoignages issus de voyages réels. Dès lors, il est fort probable que le narrateur ait été perçu comme un véritable aventurier par les jeunes lecteurs. Dresser son portrait devient d'autant plus intéressant qu'il a pu apparaître non pas seulement comme un héros, mais comme un modèle auquel il est possible de s'identifier. Ce type de figure s'inscrit par ailleurs dans un contexte de forte propagande coloniale sous la Troisième République, où l'école et la littérature pour la jeunesse participent activement à susciter chez les enfants le désir de se rendre plus tard dans les colonies pour contribuer à l'expansion impériale française²¹. Mais alors, à quoi ressemblent exactement les héros qui sont mis en scène dans ces récits ?

Dans ces nouvelles, écrites comme des tranches de vie, on trouve en réalité très peu d'indices précis sur les vies antérieures menées par ceux qui racontent leur histoire. Ces narrateurs sont toujours des hommes adultes, dont l'expérience est souvent mise en valeur. La jeunesse, quant à elle, n'est pas vraiment perçue, dans ces histoires, comme une qualité intrinsèque ou une force. Comme nous l'avons souligné précédemment, le reste de l'identité du narrateur demeure relativement floue, car celui-ci est souvent un anonyme. Parmi les récits sélectionnés, le seul narrateur doté d'un nom est Georges Siman. Ce choix récurrent de l'anonymat révèle un des aspects fictifs de ces récits de voyage : leur but n'est pas l'introspection ou la réflexion personnelle, mais plutôt de conter une aventure spécifique, un épisode en particulier. Cette approche épisodique donne au lecteur l'impression d'en apprendre davantage sur le monde que traverse le narrateur, sans pour autant approfondir la personnalité de celui-ci. On retrouve ici le « décentrement » évoqué par Adrien Pasquali : c'est par le biais de ce déplacement du regard vers l'extérieur que le lecteur peut glaner des indices sur le narrateur, dont les récits ne sont que rarement autoréflexifs.

La connaissance que le lecteur peut acquérir du narrateur passe par une déduction à partir de ses actions, de ses décisions et de ses hésitations. Ces indices permettent de cerner certains traits de la personnalité des narrateurs. Le premier, et sans doute le plus attendu dans ces récits d'aventures en pleine nature, est le courage. Celui-ci s'exprime toutefois de différentes manières : certains narrateurs se montrent intrépides, voire imprudents, soulignant alors à plusieurs reprises le contexte périlleux dans lequel ils évoluent. Ils insistent sur leur propre méfiance vis-à-vis des autres, et sur la nécessité de s'habituer à l'idée de risquer leur vie à chaque instant. Ce cas de figure est particulièrement visible dans des situations

20. Pionnier, « Histoire de Tigre », art. cit.

21. Jahier, « L'apologie de la politique coloniale française dans la littérature pour la jeunesse avant 1914 », art. cit.

assez particulières, en-dehors de l'Empire colonial français, notamment lorsque les personnages sont des chercheurs d'or ou de diamants, et qu'ils sont plongés dans un univers où la convoitise humaine s'ajoute aux dangers naturels :

Si l'on tient à sa peau il ne faut avoir confiance en personne, ne dormir que d'un œil et toujours la main sur la crosse de son revolver. Dans ces conditions, si l'on a quelque chance, on peut en revenir, sinon, inutile même d'essayer le voyage, votre vie ne vaut pas un penny²².

La plupart du temps, cependant, le courage des narrateurs est plus mesuré. Il leur permet de garder la tête froide et de prendre des décisions réfléchies face au danger. Pour autant, un excès de prudence n'est pas non plus valorisé, car le cadre dans lequel le narrateur évolue exige souvent une capacité à agir rapidement et à suivre son instinct. C'est ce qui transparaît à la lecture du récit « Un Tchab-Aoul », que nous avons déjà évoqué précédemment, parce qu'il est attribué à Georges Siman par Gaston Choquet.

Dans cette histoire, le narrateur, Georges Siman, fait preuve d'une prudence plus marquée que celle de son supérieur hiérarchique, dont il doute des décisions, qui lui paraissent hâtives et risquées. Siman semble sage et intelligent, et gagne ainsi la confiance du lecteur. Pourtant, l'histoire finit par donner raison à son supérieur : l'expérience, qui confère une connaissance des lieux et qui est validée par l'ordre hiérarchique, prime donc sur toute autre qualité individuelle. Ce retournement souligne une hiérarchie implicite dans les récits, où l'instinct et la prudence du narrateur sont toujours soumis à une forme de validation externe, qu'elle soit liée à l'ordre hiérarchique ou à une connaissance empirique supérieure.

Deux autres éléments récurrents permettent également de mieux cerner les narrateurs à travers leurs récits. En premier lieu, le narrateur est systématiquement doté d'une arme à feu, qu'il mentionne très tôt dans son histoire, en précisant souvent de quel type exact il s'agit. Ce détail confère au personnage une image de compétence et de préparation face aux dangers rencontrés. En second lieu, le narrateur est presque toujours accompagné d'un camarade de route ou d'un ami proche, dont le nom et quelques traits de caractère sont brièvement esquissés. La nature de leur relation et l'attachement que le narrateur lui porte sont presque systématiquement soulignés, mettant en valeur les liens d'amitié dans ce contexte hostile, un motif récurrent dans la littérature de jeunesse²³. Ce personnage secondaire est souvent l'égal hiérarchique du narrateur ou, plus rarement, son subordonné. Il partage donc avec lui une profession similaire – explorateur, soldat, chercheur d'or, biologiste, géologue, etc. – et devient un miroir des qualités et des failles du héros. Ensemble, ils incarnent une forme de camaraderie qui éclaire indirectement les traits de personnalité du narrateur et renforce son humanité.

Ainsi, c'est bien dans ses relations avec les autres que l'on en apprend le plus sur le narrateur. Ces interactions, parfois conflictuelles ou complémentaires, révèlent des aspects

22. Paul Darcy, « Les Grandes Aventures : Au Pays de l'or », *L'Intrépide*, n° 30, 11 décembre 1910.

23. Christian Chelebourg et Francis Marcoin, « Poétique 2 : Les thèmes », dans *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 90-116.

de sa personnalité qui ne transparaissent pas dans la narration des péripéties traversées. Pour mieux comprendre l'identité du narrateur, il convient dès lors de s'intéresser à la manière dont il présente l'Autre, en particulier dans le contexte des *contact zones* telles que les définit Mary Louise Pratt. Ces zones d'interaction culturelle ou de confrontation symbolique entre le narrateur et les populations locales permettent de mieux saisir la posture coloniale implicite du « je » narratif. L'étude de ces zones d'interaction, combinée à une analyse de l'essentialisation des personnages autochtones, nous aidera à approfondir la compréhension de ce narrateur colonial et des enjeux idéologiques qui traversent ces récits.

Comprendre le narrateur par son regard sur l'altérité

Dans les récits étudiés, l'Autre prend différentes formes : il s'agit le plus souvent des populations autochtones ou d'animaux sauvages. Plus rarement, ce sont des colons partageant des intérêts divergents avec le narrateur. Ce regard sur l'Autre s'articule autour d'une hiérarchie implicite mais constante, où le narrateur, figure dominante et rationnelle, se place toujours en position de supériorité morale et intellectuelle.

Cette supériorité morale s'affiche d'abord par des jugements explicites sur les populations rencontrées. Ainsi, le narrateur s'attribue des valeurs qui l'écartent de la sauvagerie, ce qui lui confère une posture d'homme civilisé. Il pose son attitude comme juste, même lorsqu'elle paraît dure ou impitoyable. Face au fils d'un chef de la tribu fictive des Ouololo qui refuse de se soumettre à ses ordres, le narrateur commente : « On pense bien que je n'étais nullement disposé à m'attendrir sur les souffrances de ce traître pour lequel je montrais déjà trop de mansuétude européenne²⁴. » Ce type de remarques illustre comment la bonté et l'indulgence, valeurs que le narrateur rattache à l'homme européen, devient un prétexte pour justifier des actions impitoyables, tout en sauvant les apparences de la rationalité et de la civilisation.

La légitimation de cette posture passe aussi par des scènes qui mettent en avant l'intervention du narrateur et de ses compagnons comme bienfaisante, jusqu'à paraître parfois comme un acte de sauvetage. Après que Georges Siman, avec l'aide de son chef, libère des otages, il nous fait part de la scène suivante : « Un vieillard à cheveux presque blancs s'avança vers notre chef, qu'il avait vite reconnu comme tel, et s'agenouilla devant son cheval, dans la poussière²⁵. » De telles mises en scène insistent sur la gratitude des populations locales et renforcent l'idée que le narrateur agit pour leur bien, tout en consolidant son rôle de héros civilisateur : c'est un écho explicite à l'argument de « mission civilisatrice » qui a servi d'excuse à la France en période de colonisation, et qui est aujourd'hui récusé depuis longtemps dans les recherches postcoloniales.

À l'opposé des protagonistes et de leurs ambitions civilisatrices, les populations locales sont souvent représentées comme sauvages, hostiles et cruelles. Certains portraits

24. Tragon de Bozes, « Les Explorations françaises et étrangères : Le cœur d'un brave », *L'Intrépide*, n° 941, 2 septembre 1928.

25. Gaston Choquet, « Un Tchap-Aoul », *L'Intrépide*, n° 47, 9 avril 1911.

qui sont faits des populations rivalisent d'inventivité pour dépeindre les défauts de ces antagonistes :

— Voyez-vous, me disait-il, ces Turcomans sont décidément de bien vilains bonshommes. Ils ont autant de défauts qu'ils ont peu de qualités. Lâches, menteurs, fainéants, ivrognes, la nature ne leur a rien refusé.

— Pourtant, objectai-je, il est bien certain que les Persans ont d'eux une peur atroce.

— Parce que, répliqua notre chef en souriant, ces excellents Persans sont encore plus pusillanimes que leurs adversaires, du moins d'une façon générale. Et puis, depuis des siècles ils sont pillés, rançonnés, battus : ils en ont pris l'habitude²⁶.

L'anthropophagie, bien qu'évoquée dans peu de récits, devient l'exemple par excellence de cette sauvagerie ; elle est d'ailleurs souvent liée à des croyances, comme dans le passage où un chef indigène déclare fièrement : « Nous avons mangé son noble cœur pour tâcher de devenir aussi braves que lui. Je souhaiterais, moi, d'avoir mérité un tel honneur²⁷ ! » De manière générale, les chefs indigènes sont dépeints comme des figures cruelles, intéressées et peu dignes de confiance. Ils apparaissent souvent comme avides des objets techniques possédés par les explorateurs, tels que leurs instruments de mesure ou leurs armes, ce qui leur prête une cupidité et une fascination pour la modernité européenne. Leurs subordonnés sont souvent lâches, incapables de parler français, et ils font preuve de peu d'intelligence.

Cette vision dégradante se traduit aussi par une animalisation des populations locales, qui renforce leur déshumanisation, notamment dans les récits de confrontation violente. Avant ou après une bataille, les indigènes sont souvent anonymisés ou décrits en masse, en particulier lorsque le narrateur et ses compagnons les combattent : « Un feu à volonté bien ajusté en coucha une demi-douzaine sur le sable²⁸. » La comparaison directe avec des animaux est également récurrente dans ces cas de figure : « On eût dit une volée d'oiseaux après le coup de fusil du chasseur²⁹. » Et même lorsqu'il s'agit de libérer des populations locales, les descriptions les animalisent : « Massés dans une espèce de bas-fond, serrés les uns contre les autres comme des moutons, ils nous saluèrent par des larmes de joie³⁰. » Ces procédés narratifs, qui sont plus fréquents dans les situations de violence envers les populations locales, accentuent l'écart entre le narrateur et l'Autre. Ce dernier est alors réduit à une altérité radicale, ce qui atténue l'effet des violences commises envers les populations.

Curieusement, cette déshumanisation contraste parfois avec une mise en valeur des animaux, qui peuvent être présentés de manière plus noble ou plus humaine que les populations locales. Dans « Les Grandes Chasses : la catastrophe du Kraal », un récit signé Francis Annemary, en 1930, le narrateur fait part de la capture d'éléphants qui lui est donnée en spectacle. Tandis que ces éléphants, qui doivent être capturés pour être apprivoisés, attaquent violemment un groupe de Cinghalais, le narrateur décrit la scène en déshuma-

26. *Ibid.*

27. Bozes, « Le cœur d'un brave », art. cit.

28. Choquet, « Un Tchap-Aoul », art. cit.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

nisant tout à fait les hommes victimes de cette tentative de capture : « saisis par le milieu du corps et broyés, une vingtaine de Cinghalais furent lancés en l'air par les éléphants furieux³¹ ». Et, malgré la cruauté de la scène, il prend tout de même soin de dénigrer les populations locales : « un indigène descendait sournoisement de sa bête ». À l'inverse, les éléphants sont admirés pour leur comportement protecteur envers les plus jeunes de leur troupeau : « J'admire la générosité des éléphants envers ceux d'entre eux qui étaient les plus faibles [...] : les plus gros formaient cercle autour des jeunes comme pour les protéger ». Cette opposition met en avant le regard chargé de jugement qui est posé sur les traditions locales, même lorsque celles-ci sont en fait mises en scène pour le plaisir des yeux du narrateur. En effet, la capture des éléphants a lieu ici pour divertir le narrateur grâce à un spectacle qui, on l'aura compris, dégénère rapidement. Il est frappant de constater alors que le narrateur montre plus de compassion pour les éléphants que pour les populations locales : « ils se mirent à tourner autour du groupe, de manière à isoler un à un les malheureux animaux ».

Cependant, tous les personnages qui représentent l'altérité aux yeux du narrateur ne sont pas logés à la même enseigne. Certains personnages locaux gagnent tout de même la confiance du héros en combattant à ses côtés, ou en lui apportant leur aide. Ils ont parfois pour fonction de l'accompagner, et sont alors soumis à ses ordres. Ainsi, les guerriers cosaques, par exemple, sont désignés comme « nos Cosaques³² ». Un tel usage de la forme possessive est fréquent pour parler des populations locales qui accompagnent les protagonistes (notons aussi, par exemple, « notre escorte d'indigènes³³ »). Cela reflète leur intégration dans la mission du narrateur, tout en soulignant, surtout, la supériorité de ce dernier sur ceux qui semblent alors lui appartenir. Les populations locales alliées peuvent ainsi devenir des instruments précieux pour naviguer dans des environnements hostiles, grâce à leur connaissance des lieux. Un exemple frappant est celui de Mamadou Taraoré, un « vieux chasseur indigène³⁴ » qui partage son savoir sur les hyènes avec le narrateur, lequel cherche à en observer les comportements de ses propres yeux. Ici, l'Autre est valorisé pour son expertise locale, mais il reste subordonné au narrateur dont il observe et valide les connaissances.

Le rapport aux armes et aux vêtements contribue également à la représentation de l'Autre. Le narrateur accorde une grande importance aux détails des armes qu'il possède, comme nous l'avons souligné, mais aussi à celles des populations autochtones. C'est particulièrement le cas lorsque ces dernières combattent à ses côtés ou lorsque le narrateur doit se confronter à elles. Les descriptions des vêtements des indigènes, et en particulier des guerriers, abondent alors dans les récits :

Ils étaient, de même que ceux que j'avais vus jusqu'alors, vêtus d'espèces de longues robes de bure, sous lesquelles ils portaient des chemises et des pantalons de grosse toile bise. Des bonnets de fourrure,

31. Francis Annemary, « Les Grandes Chasses : la catastrophe du Kraal », *L'Intrépide*, n° 1044, 24 août 1930.

32. Choquet, « Un Tchap-Aoul », art. cit.

33. Pionnier, « Histoire de Tigre », art. cit.

34. Léonil Pima, « Les Grandes Chasses : la vie intime des fauves – Les Hyènes », *L'Intrépide*, n° 929, 10 juin 1928.

les uns plats, les autres de forme tronconique, les coiffaient. Tous paraissaient armés de fusils, et bon nombre d'entre eux avaient en outre des lances de deux mètres et demi de long³⁵.

Ces détails, souvent techniques, créent un effet de réel, tout en maintenant l'Autre dans une position d'exotisme.

Enfin, le rapport à l'altérité est marqué par une forte prédominance masculine. Les personnages féminins apparaissent rarement et n'occupent presque jamais de rôle central. La seule femme ayant un rôle notable dans l'ensemble de ces récits se trouve dans « La Femme qui faillit être mangée », mais elle reste définie par sa passivité : elle est privée de prénom et placée en situation de dépendance du narrateur pour être sauvée³⁶. Cette invisibilisation totale des femmes, même parmi les populations locales, renforce une dynamique où les récits se concentrent exclusivement sur des figures masculines d'action et de domination. Elle relève toutefois autant des codes propres aux récits pour garçons de la même époque que des représentations coloniales.

En somme, les *contact zones* de ces récits révèlent un rapport à l'Autre qui est structuré par une hiérarchie claire, où le narrateur et les colonisateurs occupent systématiquement la place supérieure. L'altérité, qu'elle soit humaine ou animale, est généralement décrite soit comme une menace, soit comme un soutien subordonné. L'étude de ce regard révèle autant sur l'idéologie coloniale de l'époque que sur la construction, par le récit, d'une véritable identité au héros : un homme européen, maître de lui-même et des espaces qu'il parcourt, dont la connaissance est en construction constante car elle doit guider chacune de ses décisions. Il est un homme dont le regard, surtout, façonne l'identité des autres personnages tout autant que sa propre image.

Conclusion

En définitive, l'analyse de ces récits de voyages fictifs révèle la construction d'une ambivalence entre réalité et fiction, et met en lumière la manière dont ces textes participent à l'élaboration d'un imaginaire colonial. Par le biais d'un narrateur à la première personne qui prétend s'inscrire dans une tradition autobiographique, ces récits brouillent les frontières entre le réel et l'invention, jouant sur un dispositif énonciatif ambigu avec le lectorat qui est poussé à croire en l'authenticité des aventures relatées. La fiction se présente ainsi comme un outil d'instruction, mais aussi de légitimation lorsqu'elle attribue au narrateur une supériorité morale, intellectuelle et technique qui reflète les idéaux de domination de l'époque coloniale.

L'analyse du rapport du narrateur à l'Autre montre que les personnages sont largement façonnés par une vision hiérarchisée et stéréotypée des populations rencontrées. Les populations autochtones sont souvent représentées comme sauvages et, en cela, inférieures à un narrateur qui s'affiche comme un guide civilisateur. Ainsi, la récurrence des descriptions

35. Choquet, « Un Tchap-Aoul », art. cit.

36. Jean Cey, « Les Grandes aventures : La Femme qui faillit être mangée », *L'Intrépide*, n° 1062, 28 décembre 1930.

d'indigènes avides, cruels ou manipulateurs renforce cette dynamique asymétrique – lorsque les populations ne sont pas déshumanisées, même. Toutefois, ces récits ne se contentent pas de mettre en scène une domination coloniale directe : ils valorisent aussi, de manière ambivalente, le savoir local, transmis principalement dans les descriptions des paysages, qui s'appuient sur des termes précis, enseignés par les populations indigènes. Les connaissances apportées par ces dernières sont alors soulignées, tout en étant subordonnées aux aventures du héros européen.

Pour autant, cette littérature ne se résume pas à une seule voix. Si la majorité des récits étudiés participent à la formation d'une pensée coloniale en véhiculant des discours de supériorité européenne, certains s'en démarquent en adoptant une posture d'apparence plus critique. Un exemple, parmi les 24 récoltés, a attiré notre attention. Il s'agit du récit « Les Explorations françaises et étrangères : À la recherche de l'or du Yaqui » par R. R. Kermack, dans lequel un narrateur évolue en Amérique. Il témoigne de son respect pour une population indigène qui le capture d'abord, pour finalement le traiter dignement, après s'être assuré qu'il ne représentait aucun danger. Le récit se termine par une prise de position explicite contre le colonialisme : « Mes sympathies vont aux Indiens, qui, en somme, sont chez eux (la région, déclarent-ils, leur appartient) [...] et qui combattent non seulement pour leur indépendance, mais encore pour leur existence³⁷ ». Ces voix dissonantes, bien que rares, montrent que cette littérature est parfois plus complexe qu'une simple reproduction des idéologies dominantes. Cependant, ce n'est pas un hasard si la critique s'insère ici dans un territoire qui ne relève pas de l'Empire colonial français. Il est tout à fait probable que, sous son apparence anticoloniale, elle contribue en fait à légitimer la colonisation française, qui s'en trouve présentée alors comme le seul modèle viable pour les populations locales.

Ainsi, le « je » des récits de voyages fictifs se révèle souvent complexe, sinon ambivalent. Il brouille toujours les frontières entre réalité et fiction pour captiver son lectorat et lui imposer une vision du monde qui alimente l'imaginaire colonial. Plus rarement, il porte une critique implicite de ce même système ; a fortiori lorsqu'il évolue en-dehors de l'Empire colonial français. Ces récits, tout en étant ancrés dans une époque marquée par l'expansion européenne, offrent alors une riche matière à réflexion sur la construction des identités, qu'elles soient individuelles ou collectives.

Bibliographie

- ASTIER-LOUTFI Martine, *Littérature et colonialisme. L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française (1871-1914)*, La Haye, Mouton, 1971.
- CHELEBOURG Christian, *Les Fictions de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- CHELEBOURG Christian et MARCOIN Francis, *La Littérature de Jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007. Disponible sur shs.cairn.info
- JAHIER Bernard, « L'apologie de la politique coloniale française dans la littérature pour la jeunesse avant 1914 : un soutien sans limites ? », *Strenæ*, n° 3, 2012. doi.org/10.4000/strenae.503

37. Kermack, « À la recherche de l'or du Yaqui », art. cit.

- KAPOR Vladimir, *Pour une poétique de l'écriture exotique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVÊQUE Mathilde, « La propagande coloniale dans la littérature pour la jeunesse », dans Julien Bondaz (dir.), *Le Magasin des petits explorateurs*, Paris, Actes Sud / Musée du quai Branly Jacques Chirac, 2018, p. 148-149.
- PETTINGER Alasdair et YOUNGS Tim (dir.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, Londres, Routledge, 2020.
- PASQUALI Adrien, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'italianistica*, vol. 14, n° 1, 1996, p. 71-88.
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 2008.
- SADOUL Georges, « Les origines de la presse pour enfants », *Enfance*, t. 6, n° 5, 1953, p. 371-375.
doi.org/10.3406/enfan.1953.1272
- SEMIDEI Manuela, « De l'Empire à la décolonisation à travers les manuels scolaires », *Revue française de science politique*, vol. 16, n° 1, 1966, p. 86. doi.org/10.3406/rfsp.1966.392912
- TODOROV Tzvetan, « Les récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 94-101.
- YOUNGS Tim, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Sources primaires

- ANNEMARY Francis, « Les Grandes Chasses : la catastrophe du Kraal », *L'Intrépide*, n° 1044, 24 août 1930.
Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Les Grandes Aventures : une aventure à Marrakech », *L'Intrépide*, n° 1300, 21 juillet 1935. Disponible sur gallica.bnf.fr
- ARMEN Guy d', « Aux prises avec les bêtes féroces : le dîner interrompu », *L'Intrépide*, n° 1006, 1 décembre 1929. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Les Grandes chasses : aux prises avec un guépard », *L'Intrépide*, n° 1159, 6 novembre 1932. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Aux prises avec les bêtes féroces : l'enlisé », *L'Intrépide*, n° 1212, 12 novembre 1933. Disponible sur gallica.bnf.fr
- BOZES Tragon de, « Les Explorations françaises et étrangères : Le cœur d'un brave », *L'Intrépide*, n° 941, 2 septembre 1928. Disponible sur gallica.bnf.fr
- CEY Jean, « Les Grandes aventures : La Femme qui faillit être mangée », *L'Intrépide*, n° 1062, 28 décembre 1930. Disponible sur gallica.bnf.fr
- CHOQUET Gaston, « Les Explorations françaises et étrangères : Un Tchab-Aoul », *L'Intrépide*, n° 47, 9 avril 1911.
Disponible sur gallica.bnf.fr
- DARCY Paul, « Les Grandes Aventures : Au Pays de l'or », *L'Intrépide*, n° 30, 11 décembre 1910. Disponible sur gallica.bnf.fr
- GÉRAUD V., « Aux prises avec les bêtes féroces : Entre la terre et le ciel », *L'Intrépide*, n° 854, 2 janvier 1927.
Disponible sur gallica.bnf.fr
- HOPE TEMPLE E., « Les Grandes Aventures : Un jour de l'an mouvementé », *L'Intrépide*, n° 541, 2 janvier 1921.
Disponible sur gallica.bnf.fr
- HOWE E., « Aux prises avec les bêtes féroces : un cake-walk avec une panthère », *L'Intrépide*, n° 542, 9 janvier 1921. Disponible sur gallica.bnf.fr
- HYRRAM S., « Les Grandes Chasses : une chasse à l'homme », *L'Intrépide*, n° 992, 25 août 1929. Disponible sur gallica.bnf.fr
- KERMACK R. R., « Les Explorations françaises et étrangères : À la recherche de l'or du Yaqui », *L'Intrépide*, n° 13, 14 août 1910. Disponible sur gallica.bnf.fr
- MARIEL Pierre, « Aventures dramatiques : Lorsque c'est écrit », *L'Intrépide*, n° 1291, 19 mai 1935. Disponible sur gallica.bnf.fr
- MARSHALL Thos. B., « Les Grandes Chasses : ce qui arriva à Ferguson », *L'Intrépide*, n° 528, 3 octobre 1920.
Disponible sur gallica.bnf.fr

P. A., « Les Explorations françaises et étrangères : Le Puits de M'Nebako », *L'Intrépide*, n° 848, 21 novembre 1926. Disponible sur gallica.bnf.fr

PIMA Léonil, « Les Grandes Chasses : la vie intime des fauves - Les Hyènes », *L'Intrépide*, n° 929, 10 juin 1928. Disponible sur gallica.bnf.fr

PIONNIER Marcel (Capitaine), « Les Grandes Chasses : Histoire de Tigre », *L'Intrépide*, n° 517, 18 juillet 1920. Disponible sur gallica.bnf.fr

RÉCRÉATOR R.-M., « Les Grandes Chasses : Une Chasse au Cheta », *L'Intrépide*, n° 125, 6 octobre 1912. Disponible sur gallica.bnf.fr

R. G., « Les Grandes Aventures : En mission dans le Ténéré », *L'Intrépide*, n° 1100, 20 septembre 1931. Disponible sur gallica.bnf.fr

SPRING John A., « Les Grandes Aventures : Juste à temps ! », *L'Intrépide*, n° 41, 26 février 1911. Disponible sur gallica.bnf.fr

COMMANDANT V..., « Aux prises avec les bêtes féroces : Singes contre panthère », *L'Intrépide*, n° 740, 26 octobre 1924. Disponible sur gallica.bnf.fr

VALLE Jo., « Aux prises avec les bêtes féroces : Le Python », *L'Intrépide*, n° 856, 16 janvier 1927. Disponible sur gallica.bnf.fr

Le *moi* et l'*autre* dans les récits des « enfants-Shoah » pour la jeunesse

JULIETTE MASSART, Université Paris Sorbonne Nord

Résumé

L'écriture autobiographique n'est pas courante dans la littérature pour la jeunesse. Pour autant, le témoignage est une forme narrative devenue incontournable dans la transmission de l'expérience traumatique de la Shoah. Les récits des « enfants-Shoah » publiés pour la jeunesse ne font pas exception. L'univers de l'écriture de soi est mobilisé pour donner accès à des expériences vécues mais aussi fictionnelles. En effet, la notion d'enfant-Shoah recouvre des positionnements multiples vis-à-vis de la Shoah, de l'enfant caché ou rescapé à l'enfant héritier d'une mémoire familiale incomplète. De la génération des témoins à celle des « non-témoins », ces récits invitent à réfléchir aux modalités de transmission de l'expérience traumatique à hauteur d'enfant. La littérature pour la jeunesse se fait le support d'une construction mémorielle et post-mémorielle qui interroge les frontières entre histoire et fiction, vérité historique et vérité existentielle. Dans une narration qui oscille entre le moi et l'autre, un jeu de référentialité permanent entre l'enfant et l'adulte ou encore entre l'individu réel et l'individu imaginé, cette littérature nous amène à envisager autrement la compréhension de l'histoire de la Shoah.

Selon le constat de Mathilde Lévêque, si le récit à la première personne est courant en littérature pour la jeunesse depuis le XIX^e siècle, il n'en va pas de même pour l'écriture autobiographique, bien moins répandue¹. Ce fut le point de départ de notre réflexion concernant la littérature pour la jeunesse sur la Shoah. En effet, l'écriture de soi s'est imposée comme une forme narrative incontournable lorsqu'il est question de transmettre l'expérience traumatique de la Shoah, en particulier l'expérience concentrationnaire², mais cela est-il vrai pour le corpus jeunesse ? Il ressort de notre analyse, basée sur un corpus de 333 ouvrages, que l'écriture de soi, sans être un mode narratif majoritaire, est toutefois prégnant³. En effet, les ressorts de l'écriture autobiographique sont employés dans la moitié des publications des années 1980, un tiers des publications des années 1990, avant de se stabiliser à un quart des publications des années 2000 et 2010. Autrement dit, la transcription littéraire de l'expérience traumatique de la Shoah, y compris pour la jeunesse, mobilise bel et bien, si ce n'est de manière privilégiée du moins de manière prégnante, l'écriture de soi. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs.

Sur le plan historique d'abord, « l'ère du témoin » décryptée par Annette Wieviorka correspond à une mutation majeure du statut du témoignage et du témoin depuis les années

-
1. Mathilde Lévêque, « L'autobiographie dans la littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
 2. Sans chercher à l'exhaustivité, on pourrait citer les écrits de Charlotte Delbo, Robert Antelme, Primo Levi, Elie Wiesel, David Rousset, Simone Veil et plus récemment Ginette Kolinka.
 3. Ce corpus de 333 ouvrages de littérature pour la jeunesse sur la Shoah ne prend en compte que la date de première publication pour la jeunesse des années 1980 à nos jours, avec quelques incursions dans les années 1970. Il fut établi à l'aide des bases de données de la BNF et du site de recensement Ricochet.

1970⁴. Avec le procès d'Eichmann en 1961, les témoins se voient reconnaître leur statut de survivant. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître au témoignage sa valeur d'accréditation, selon la tradition antique du « j'y étais »⁵. Certes, la crédibilité du témoin dépend de son expérience directe, mais avec le procès Eichmann le témoin est aussi porteur d'histoire et passeur de mémoire. La légitimité du témoignage est juridique, mais aussi politique et sociale. Il est attendu du témoignage la transmission d'une expérience vécue en même temps qu'une clé de compréhension du passé. Ainsi, le témoignage devient étroitement associé à la vérité historique, ce qui n'est pas sans impact sur les modalités de transcription littéraire de l'expérience traumatique. C'est d'ailleurs parce que le témoignage est associé à un dispositif de vérité que la fictionnalisation de témoignages soulève de nombreuses controverses, comme lors de la publication de l'œuvre de Jonathan Littell⁶. Dans le même temps, c'est la légitimité accordée au témoignage qui en fait une source d'inspiration, voire une forme de canon d'écriture lorsqu'il s'agit de transmettre l'expérience traumatique de la Shoah. En effet, sur le plan littéraire, Éléonore Hamaide-Jager a constaté le poids du journal d'Anne Frank, qui a inspiré des générations d'auteurs, corpus d'ouvrages qu'elle surnomme les « petites sœurs d'Anne Frank⁷ ». Enfin, sur le plan éditorial, plusieurs maisons d'édition se sont saisies de l'univers de l'écriture de soi et de la forme du témoignage en créant des collections dont les récits se veulent authentiques – que ces récits aient pour référentiel le réel ou l'imaginaire.

Cette question de l'usage de la fiction et de dispositifs fictionnels pour transmettre une expérience traumatique est particulièrement centrale ici et se pose avec d'autant plus d'acuité dans le contexte de la disparition des derniers témoins. L'univers de l'écriture de soi ne recouvre pas seulement les récits respectant le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune⁸. Les codes de l'autobiographie sont aussi repris, reconfigurés, pour donner accès à d'autres formes de mémoires et d'expériences du passé. Dans le cadre de la littérature pour la jeunesse, c'est le témoignage de l'enfant qui est mis à l'honneur, donnant à entendre les voix des « enfants-Shoah », pour reprendre la notion forgée par Ivan Jablonka, que celui-ci définit de la façon suivante :

Un individu dont l'enfance a été marquée par le génocide, de quelque manière que ce soit, entre le début de la guerre et aujourd'hui ; l'héritier d'un traumatisme et le passeur d'une mémoire ; un être traversé par l'histoire et dont la personnalité, portant l'empreinte des crimes du xx^e siècle, ne se comprend pas sans eux⁹.

4. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

5. Nicolas Siron, *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

6. Sur ce point, voir les analyses de Catherine Coquio, « Les "bourreaux" en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions PETRA, 2012, p. 337-367.

7. Éléonore Hamaide-Jager, « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Richochet*, www.ricochet-jeunes.org, 5 octobre 2010.

8. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

9. Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

L'intérêt de cette notion est d'envisager le traumatisme comme le résultat d'une expérience vécue (comme c'est le cas des enfants cachés et des enfants rescapés des camps) mais aussi comme le résultat d'un héritage mémoriel, c'est-à-dire de la filiation de la mémoire du traumatisme d'une génération à l'autre. Cette notion est fondamentale pour comprendre le nuancier des écritures de soi et des modalités de transmission du passé – que ce soit par le truchement des souvenirs, de l'imaginaire ou par l'intrication des deux. En cela, partir des récits des enfants-Shoah, c'est inclure des récits autobiographiques au sens propre, mais aussi des récits de l'ordre de la post-mémoire ou encore des autobiographies fictives – la pluralité des récits se faisant le reflet de la pluralité des héritages mémoriels et des expériences de la Shoah. Le concept de post-mémoire fut développé par Marianne Hirsch, dans une réflexion sur la transmission transgénérationnelle du traumatisme. On y retrouve l'idée de filiation induite par la notion d'enfant-Shoah :

La post-mémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La post-mémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Ceci ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiatrice, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La post-mémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisantes¹⁰.

Dans un jeu d'identité permanent entre le *moi* et l'*autre*, de même qu'un jeu de référentialité entre le réel et l'imaginaire, l'écriture de soi est mise au service de voix oubliées. En suivant les voix de ces enfants-Shoah, nous nous proposons ainsi d'explorer les modalités de transmission de l'expérience traumatique à hauteur d'enfant et de comprendre comment l'écriture de soi et la forme du témoignage sont mobilisés dans une quête du « vrai » et de l'authentique.

Les récits autobiographiques des enfants témoins : un double je

Les récits autobiographiques des enfants témoins adressés à la jeunesse ont en commun leur publication tardive, 30 à 70 ans après les faits¹¹. C'est à l'âge adulte qu'ils témoignent de l'expérience vécue pendant leur enfance¹². Plus précisément, les autobiographies de notre corpus sont rédigées alors que les auteurs et autrices ont fondé une famille. Leurs autobiographies agissent comme des filiations de papier. Il ne s'agit pas encore de post-mémoire, ces récits étant le produit des souvenirs d'enfants ayant survécu à la Shoah. Néanmoins, ces récits reprennent certaines caractéristiques de la « filiation inversée » définie par Yona

10. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22.

11. Le corpus étudié inclut les récits classés dans la littérature pour la jeunesse dès leur première publication ainsi que les récits adaptés pour la jeunesse après une publication dans la littérature adulte.

12. Sur ce point, les écrits comme le journal d'Anne Frank font figure d'exception.

Hanhart-Marmor¹³. En effet, les récits des enfants témoins ont pour enjeu la création symbolique d'un pont entre les générations disparues et les générations suivantes ; une quête dont le propre est d'être confrontée à ses propres limites. Les récits s'adressent tout autant aux descendants des auteurs et autrices qu'à leurs ascendants – d'où l'idée d'une filiation inversée. Cela est rendu particulièrement visible par les dédicaces des ouvrages. Eva Erben rend hommage à ses parents (« à la mémoire de mes parents Marta et Jindra Löwdit¹⁴ »), de même que Toby Knobel Fluek évoque sa famille disparue et dédie son ouvrage à ses petits-enfants : « En souvenir affectueux de ma famille et de la famille de mon mari qui ont péri dans l'Holocauste et pour mes petits-enfants, David et Gary, en sachant que jamais vous n'oublierez¹⁵ ». Joseph Joffo dédie son ouvrage *Un sac de billes* à sa famille, ce qui peut autant désigner la famille de son enfance (ses parents et ses frères) que la famille qu'il a construite depuis¹⁶. Ces récits s'inscrivent ainsi dans une logique de filiation et de création d'un héritage mémoriel, écrire revenant à « faire trace¹⁷ » pour lutter contre l'oubli, transmettre la mémoire des disparus et matérialiser une mémoire familiale. Par ailleurs, outre l'âge des témoins au moment des faits, la publication tardive de ces récits s'explique par le temps de reconnaissance et de prise en compte de la spécificité de l'expérience des enfants pendant la guerre, en particulier des enfants cachés. La rencontre des enfants cachés organisée à New York en 1991 est de ce point de vue une étape décisive dans le processus de reconnaissance de leur identité et de leur expérience traumatique propre.

Les récits des enfants témoins nous livrent une cartographie de la traque des Juifs dans l'Europe nazie, sans aller jusqu'au lieu central de l'extermination, les camps. Ce constat rappelle en creux la réalité de l'entreprise génocidaire : les enfants déportés dans les camps y étaient immédiatement assassinés. Les témoignages évoquant l'univers concentrationnaire sont rares, au nombre de trois dans notre corpus (sur 22 autobiographies d'enfants-témoins) : l'autobiographie d'Eva Erben, déportée à Auschwitz avec sa mère et qui échappe à la sélection pour la chambre à gaz en mentant sur son âge ; le récit de Michael Gruenbaum, déporté avec sa mère et sa sœur dans le camp de Terezin et qui échappe à trois reprises à la déportation vers Auschwitz-Birkenau¹⁸ ; l'ouvrage d'Anita Lobel, emmenée avec son frère dans le camp de Plaszów et épargnée de la fusillade par les hasards d'une faveur accordée par le commandant du camp¹⁹. Autrement, les récits des enfants témoins évoquent principalement la vie sous l'occupation nazie. Ils témoignent de l'expérience d'une enfance déracinée, marquée par les fuites, l'obligation de se cacher pour survivre et de changer d'identité. Le

13. Yona Hanhart-Marmor, « L'ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *French Studies*, vol. 76, n° 1, 2022, p. 52-70.

14. Eva Erben, *Oubliée, souvenirs d'une jeune fille juive*, trad. Anne Karila, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Neuf », 2001.

15. Toby Knobel Fluek, *Souvenirs de ma vie dans un village de Pologne*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Page Blanche », 1990.

16. Joseph Joffo, *Un sac de billes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1973.

17. Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023.

18. Michael Gruenbaum, *Quelque part le soleil brille encore. Témoignage d'une enfance dans le camp de Terezin*, récit recueilli par Todd Hasak-Lowy, trad. Faustina Fiore, Paris, Didier Jeunesse.

19. Anita Lobel, *Un monde bouleversé*, trad. Valérie Dayre, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2005.

motif du déracinement agit en effet comme principe de hantise tel que l'envisage Cathy Caruth dans le champ des *Trauma Studies*, c'est-à-dire au sens d'un mécanisme de répétition du traumatisme²⁰. La fuite, le changement d'adresse, la séparation des familles, la perte d'identité... tous ces éléments contribuent à la perte de repères des enfants et viennent rejouer le même traumatisme du déracinement. Du point de vue narratif, l'expérience traumatique est retranscrite par l'usage du point de vue de l'enfant, les auteurs adultes se remettant dans la peau de l'enfant qu'ils étaient. Cela donne lieu à une narration double, mêlant le *je* de l'adulte au *je* de l'enfant. La voix de l'adulte peut percer par le biais d'incursions sous forme de prolepses. Ainsi Joseph Joffo se remémore-t-il le soir où son père les a appelés, lui et son frère, pour leur annoncer qu'ils allaient devoir fuir seuls vers la zone sud. Alors que le récit est rédigé du point de vue de Joseph enfant, c'est la voix de l'adulte qui intervient pour insister sur l'importance de ce moment : « je ne savais pas encore que je ne reverrais plus ce paysage si familier. Je ne savais pas que d'ici quelques heures, je ne serais plus un enfant²¹ ». La voix de l'adulte se fait entendre à des moments clés des récits. Annette Muller retrace ainsi avec son regard de petite fille de neuf ans sa vision de Drancy, y mêlant des informations que l'adulte qu'elle est devenue détient désormais :

C'étaient les tours de Drancy. Les tours des Juifs. On le savait, on en parlait à voix basse. Drancy-les-tours. Drancy-le-trou-aux-Juifs où se passaient des choses horribles, innommables. Nous passions rapidement, glacés, la terreur au ventre, détournant le regard. [...] Je ne pouvais imaginer que Drancy était également une ville française, dans la banlieue de Paris où des gens vivaient normalement. Je ne pouvais prévoir que, quelques mois plus tard, on m'y enfermerait aussi, avec Michel. J'avais peur. Tout enfants que nous étions, je sentais que cela nous concernait²².

Chez Larissa Cain, les voix de l'adulte et de l'enfant s'entremêlent, en particulier lors de la séparation avec sa mère :

Arrivent ce soir du 5 septembre 1942 où ma mère part travailler à l'usine Többens et ce matin du 6 septembre où elle ne revient pas. Comment peut-on séparer la mère de son enfant ? Comment peut-on vivre sans sa mère ? Je ne pense pas que cela soit possible. J'attends son retour²³.

Les interrogations sont autant celles de l'enfant qu'elle était que celles de l'adulte qu'elle est devenue ; questions sans réponses qui matérialisent l'angoisse de l'enfant et l'incompréhension persistante de l'adulte. L'acte d'écriture s'inscrit ici dans une quête de sens qui continue d'échapper à l'adulte et reste inachevée. La double narration du témoin, avec d'un côté la reconstitution du point de vue de l'enfant et de l'autre les incursions de l'adulte, est un mode narratif qui permet une transmission de l'expérience vécue à hauteur d'enfant tout en garantissant la possibilité d'éclaircir ou d'anticiper des passages difficiles pour préparer les jeunes

20. Cathy Caruth, « Introduction: The Wound and The Voice », dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

21. Joffo, *Un sac de billes*, op. cit., p. 45.

22. Annette Muller, *La Petite Fille du Vel d'Hiv*, Paris, France Loisirs, 1992, p. 54-55.

23. *Ibid.*, p. 48.

lecteurs et lectrices. Ce type de narration n'est certes pas propre à la littérature pour la jeunesse. On retrouve chez Primo Levi ce tissage des souvenirs et de l'analyse rétrospective. Néanmoins, l'usage de ce mode narratif est aussi le reflet d'une adaptation du point de vue pour rendre accessible au jeune public un passé complexe. L'autobiographie de Simon Gronowsky, par exemple, adopte cette double structure narrative dans sa version pour la jeunesse, non dans sa version classique. En effet, publiée en 2002 aux éditions Luc Pire, l'autobiographie originale de Simon Gronowsky se présente sous la forme de mémoires accompagnés de documents historiques²⁴. Dans sa version pour la jeunesse publiée en 2008, l'ensemble devient un roman autobiographique construit comme un dialogue entre la voix de l'adulte et la reconstitution de la voix de l'enfant²⁵. La voix de l'adulte permet ainsi de pallier les manques et les incompréhensions inhérentes au point de vue de l'enfant, en apportant des explications de contexte ou explicitant la mort de personnages disparus. Ainsi, au-delà du caractère rétrospectif propre aux témoignages, la voix adulte sert-elle de guide et d'aide au décryptage pour le jeune public.

Reconstituer le point de vue de l'enfant n'est en effet pas simple : comment rendre compte de ce qui a été vécu enfant longtemps après les faits ? La narration se fait aussi le miroir du fonctionnement de la mémoire. Par exemple, l'autobiographie de Toby Knobel Fluek associe chaque souvenir à un croquis représentant des scènes de son enfance. Son récit n'est pas tout à fait linéaire, mais plutôt un patchwork de souvenirs : l'entrée de sa maison d'enfance, la cuisine de sa grand-mère, la préparation des fêtes. Ces images du temps de l'avant-guerre sont associées à des souvenirs heureux et rassurants, avant que tout ne bascule avec le début de la guerre. La voix de l'adulte vient compléter le récit parcellaire construit à partir des souvenirs d'enfance. Aux images-souvenirs succèdent des représentations imaginées de scènes dont l'enfant n'a pas été témoin. Toby Knobel Fluek n'apprend qu'après la guerre l'arrestation de son frère Aron, ou encore la mort de sa sœur dans l'hôpital du ghetto incendié par les SS. Les croquis réalisés sont le fruit de l'imagination de l'adulte.

Ainsi, les récits autobiographiques des enfants témoins transmettent, par le point de vue de l'enfant, l'expérience traumatique vécue pendant la guerre, marquée par le déracinement, l'arrachement aux siens et le vide. L'écriture de soi, ici par une narration en double *je*, répond à une quête de sens, un acte de ré-appropriation de leur passé pour les témoins enfants devenus adultes. Mais ce pouvoir de l'acte de témoigner est à réinterpréter à l'aune de l'expérience des générations d'après. Comment s'approprier un passé qui n'a pas été vécu ? C'est à cette problématique que tentent de répondre les œuvres des « non-témoins ».

Témoigner à l'ère des « non-témoins » : dire « je » pour accéder à l'autre

Il existe plusieurs façons de nommer les générations d'après-guerre et de caractériser leur lien avec la Shoah. Il est possible de suivre le passage des générations pour évoquer différents degrés de proximité à l'événement : la première génération est celle des victimes du génocide

24. Simon Gronowsky, *Simon, le petit évadé*, Paris, Luc Pire, 2005.

25. François Pirart et Simon Gronowsky, *Simon, l'enfant du 20^e convoi*, Paris, Milan Poche, coll. « Histoire », 2008.

et des rescapés, la deuxième est celle de leurs enfants et la troisième génération est celle de leurs petits-enfants. Le concept de « génération 1,5 » de Susan Suleiman, employé pour évoquer les enfants cachés, tout en étant utile pour mettre l'accent sur des expériences spécifiques, montre toutefois la complexité de cette catégorisation par génération. Suleiman voulait distinguer les enfants ayant vécu la persécution nazie, suffisamment grands pour s'en souvenir, des enfants de la deuxième génération qui n'ont pas cette même expérience. Le terme de génération, intéressant pour identifier un positionnement et un cadre d'expérience précis, induit toutefois une fausse impression de continuité, là où le génocide a brisé les ponts entre les générations. Le terme de « non-témoins », forgé par Aurélie Barjonet, est alors particulièrement opératoire pour rendre visible la rupture entre d'un côté les générations ayant vécu la Shoah et de l'autre celles pour qui la Shoah relève du non-vécu²⁶.

Les récits des « enfants-Shoah » dont il est désormais question sont ceux d'enfants qui n'ont pas vécu la Shoah mais qui ont grandi avec le poids d'un héritage mémoriel incomplet. L'univers de l'écriture de soi s'étend ici au-delà de l'autobiographie tout en empruntant ses codes. L'accréditation du *je* autobiographique est reprise pour se saisir d'un passé non-vécu et pour se ré-affilier à une famille engloutie. Les non-témoins, face au vide de la mémoire, usent de dispositifs fictionnels pour témoigner malgré tout. C'est ce qu'Emmanuel Bouju qualifie « d'istoricisation » dans le roman contemporain²⁷. Bouju voit dans la différence d'accent originelle entre *l'istor* en grec archaïque et *l'histor* en grec attique une hésitation de sens féconde entre la figure du témoin (*istor*) et celle de l'historien ou de l'arbitre (*histor*). L'istoricisation du roman qualifie ainsi la mobilisation littéraire de la figure du témoin, en particulier par le biais de dispositifs fictionnels, typique de l'ère des non-témoins et de la post-mémoire – du moins dans le corpus de littérature pour la jeunesse étudié. En effet, du côté de la littérature adulte, le témoignage des non-témoins prend aussi, voire surtout, la forme de l'enquête non-fictionnelle, même si le recours à la fiction n'est pas exclu²⁸. Le phénomène d'istoricisation implique, d'une part, une continuité par le recours à la figure du témoin et à sa valeur d'accréditation, le témoignage restant la forme privilégiée d'accès au passé et à l'expérience traumatique de la Shoah et, d'autre part, une rupture par le recours à la fiction pour se saisir d'un passé non-vécu. Le *je* autobiographique est alors détourné et ne donne pas accès à l'expérience propre de l'auteur ou de l'autrice, mais à l'expérience d'un autre auquel le non-témoin cherche à se ré-affilier. Le témoignage est alors médié, pris en charge par un autre, créant une rupture entre auteur et personnage.

Un exemple particulièrement révélateur de cette transition des témoins vers les non-témoins est l'œuvre d'Art Spiegelman, *Maus*²⁹. La trame narrative fait coexister plusieurs *je*,

26. Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, 2022.

27. Emmanuel Bouju, « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 77-87.

28. Pour ce qui est de la prégnance du genre de l'enquête dans la littérature contemporaine sur la Shoah, voir Maxime Decout et Yona Hanhart-Marmor (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd'hui », *Europe*, n° 1125-1226, 2023.

29. Art Spiegelman, *Maus*, t. 1, *Mon père saigne l'histoire*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1987 ; t. 2 : *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1992.

l'un étant strictement autobiographique puisque l'auteur se met en scène lui-même, et l'autre étant un *je* médié, celui du personnage de son père. Tout en s'appuyant sur les entretiens menés avec son père et sur des photographies, Art Spiegelman investit les souvenirs de son père de son propre imaginaire pour leur donner corps et les transcrire en dessins, lui-même n'ayant pas fait l'expérience de la persécution nazie et des camps. Par ailleurs, l'emploi de la métaphore animale pour représenter les Juifs en souris et les nazis en chats relève d'un dispositif métaphorique et d'une forme d'amorce de fictionnalisation. Pour autant, c'est là un point crucial, l'auteur a demandé en 1991 à ce que *Maus* soit classé comme non-fiction, revendiquant la capacité d'une œuvre usant de dispositifs fictionnels à s'ancrer dans des faits réels. Autrement dit, il faut ici distinguer entre des procédés de narration *fictionnels* et des récits *fictifs* qui ne feraient pas référence au réel.

Dans notre corpus d'ouvrages pour la jeunesse sur la Shoah appartenant à l'univers de l'écriture de soi, les témoignages médiés ont pris une place croissante avec le temps, de 10 % du corpus de l'écriture de soi dans les années 1980 à plus de 35 % dans les années 2010. Ces récits ont pour particularité de fictionnaliser le témoignage d'une personne ayant existé tout en revendiquant leur référentialité. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Jean-Jacques Greif, *Une nouvelle vie, Malvina*, dans laquelle il reconstitue le témoignage de sa mère³⁰. Comme il le confie en postface, ce récit est construit à l'aide des souvenirs de ce que sa mère lui a raconté lorsqu'il était enfant et d'un cahier bleu qu'il a retrouvé après la mort de sa mère, dans lequel elle raconte ce qu'elle a vécu pendant la guerre. Par le truchement d'un *je* autobiographique qui n'est pas le sien, Jean-Jacques Greif part à la rencontre de sa mère tout en lui rendant hommage. Si ce type d'œuvre nécessite sa part d'enquête en amont de l'écriture, l'enjeu du récit n'est pas de restituer l'enquête menée par l'auteur. Sur ce point, le corpus de littérature pour la jeunesse se distingue nettement de la littérature pour adulte. De même, il n'existe pas encore, à notre connaissance, d'équivalent jeunesse de témoignages médiés non fictionnels comme chez Modiano ou Mendelsohn.

Ainsi, la fictionnalisation du témoignage dans la littérature pour la jeunesse met en jeu la question de la passation de la mémoire et de son appropriation par les générations suivantes, en particulier lorsque les liens entre les générations ont été brisés. Comment transmettre ce qui n'a pas pu être transmis ? La fiction vient ici au secours d'une mémoire absente et inaccessible. Elle est un recours pour explorer les interstices entre les archives et partir à la rencontre d'un autre qui n'a pu être connu. Contrairement à la démarche de Jean-Jacques Greif ou d'Art Spiegelman, il ne s'agit pas pour les auteurs de donner corps à la voix d'un témoin qu'ils ont connu de leur vivant, mais à des disparus qui n'ont jamais pu témoigner – ce qui ne va pas sans soulever de nombreuses questions éthiques. Les récits des écrivains de la troisième génération sont marqués par le constat des limites ou de l'échec d'une démarche de rencontre avec les disparus, même si c'est bien cette volonté de faire la connaissance de l'autre qui motive l'écriture. Aurélie Barjonet évoque à ce sujet une écriture « malgré tout », dans le sens où toute quête d'un savoir complet est en réalité impossible³¹.

30. Jean-Jacques Grief, *Une nouvelle vie, Malvina*, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2000.

31. Barjonet, *L'Ère des non-témoins*, op. cit.

Le même constat est fait par Maxime Decout quand il aborde la question de « l'impossible essayer-savoir » dans les récits des non-témoins. Selon lui, l'autobiographie de Perec, *W ou le souvenir d'enfance* incarne parfaitement, par l'alternance de l'autobiographie et de la fiction, les questionnements propres à « l'essayer-savoir » :

Faisant enquêter en vain son personnage à partir de documents, Perec laisse transparaître la stérilité qu'il associe à cette démarche. Car au bout du compte, la certitude est que toutes les traces ont été liquidées, que les archives ne parleront pas, qu'aucune enquête sur les événements n'aboutira à une connaissance des victimes³².

« Essayer-savoir » ou écriture du « malgré tout », quel que soit le terme théorique choisi, le constat commun est celui d'une écriture confrontée à la perte et à une impossible quête de complétude et de compréhension. Si de telles enquêtes n'ont pas leur équivalent dans notre corpus pour la jeunesse, les récits des non-témoins adressés à la jeunesse sont porteurs du même espoir d'une rencontre. Je reprends ici le constat de Maxime Decout : « c'est bien une *rencontre* qui se rêve dans et par l'enquête, même si elle demeure indirecte, incomplète, médiatisée et toujours fantasmatique³³ ». Selon lui, le récit d'enquête oscille alors entre deux pôles : « avoir connaissance » du passé et « faire connaissance » d'autrui.

Du côté de notre corpus, si l'enquête n'est pas mise au cœur du récit, le recours à la fiction de témoignage suit la même logique de « faire connaissance ». Ainsi, Jacques Saglier achève sa note d'auteur sur ces mots : « j'aurais adoré la connaître³⁴ ». Lui qui n'a jamais connu sa tante Marie, assassinée avec ses parents et ses sœurs à Auschwitz-Birkenau, extrapole à partir des archives familiales et d'un travail documentaire pour imaginer ce qu'aurait pu être son récit. Il défend en postface ce choix d'un roman, après avoir fait le constat qu'une compilation d'archives et de traces ne suffisait pas en elle-même à dire qui était Marie. Le choix de la fiction répond aux lacunes de la mémoire familiale, la transmission de la mémoire ayant été bloquée d'une part sous l'effet du génocide qui a rompu le lien entre les générations et d'autre part sous l'effet du traumatisme de son père, incapable d'évoquer le passé de sa famille à ses enfants. Jacques Saglier réalise à proprement parler un travail de post-mémoire en usant de la fiction comme d'un mode d'énonciation d'un imaginaire du réel. Par cette fiction de témoignage, il cherche à faire la rencontre de sa tante. Le *je* n'est pas le sien, mais une tentative de saisir ce que pouvait être la réalité de l'expérience d'une adolescente juive en France en 1943. Comment vit-on son arrestation et son enfermement à Drancy à 17 ans ? Quelles pouvaient être les pensées, les préoccupations, les émotions de cette adolescente ? En retraçant ce qu'aurait pu être l'expérience vécue par sa tante, de son arrestation jusqu'à l'entrée dans la chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau, Jacques Saglier reconstruit une mémoire impossible, qui n'existe pas³⁵ – celle des engloutis. En imaginant Marie telle qu'elle

32. Decout, *Faire trace*, op. cit., p. 171.

33. *Ibid.*, p. 175.

34. Jacques Saglier, *Je m'appelle Marie*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Scripto », 2011, note de l'auteur.

35. Non dans le sens de ce qui n'a pas été, mais dans le sens de ce qui ne peut pas être transmis. Cette mémoire ne peut pas exister.

pouvait être, il lui rend aussi une subjectivité et la fait sortir de l'anonymat des six millions de Juifs assassinés. Il crée une mémoire familiale alternative, un récit fictionnel d'une mémoire autrement inaccessible, sans pour autant renoncer à faire référence, autant que faire se peut, au réel. Le récit est ainsi parsemé des lettres écrites par les différents membres de la famille, comme pour bien prouver aux lecteurs et lectrices que tout ceci a existé.

La rencontre avec l'autre peut aussi être une rencontre avec soi-même, comme c'est le cas chez Joe Kubert. Celui-ci mobilise la fiction afin d'imaginer un passé alternatif, sous la forme de l'uchronie. Dans sa bande dessinée *Yossel*, il se propose de répondre à la question : et si ses parents n'avaient pas réussi à émigrer aux Etats-Unis avant la guerre ? Il part ainsi à la rencontre de son double, Yossel, rencontre d'un *moi* qui est aussi un *autre*. Là encore, la démarche associe étroitement fiction et archives, dans une revendication d'un imaginaire du réel :

J'ai écrit et dessiné ce livre à partir de mes lectures, des données historiques disponibles et des histoires racontées par mes parents. J'y ai incorporé des informations trouvées dans des lettres qu'ils avaient reçues d'amis et de membres de la famille, pendant et après la guerre. J'ai vérifié dates et lieux dans des documents certifiés. Cette expérience a été pour moi très personnelle, un peu effrayante, et d'une certaine manière purifiante. J'en ressentais la nécessité. [...] Ce livre est le résultat de tous mes « si... ? ». C'est une œuvre de fiction basée sur un cauchemar qui a réellement eu lieu³⁶.

Ainsi, les non-témoins ne retranscrivent pas nécessairement leur propre vécu, mais tentent de saisir par le biais de la fiction l'expérience d'un *autre*. Le récit devient un espace de rencontre entre les vivants et les morts. Le détournement des codes de l'autobiographie et de la figure du témoin montre bien en creux la centralité de ce processus narratif et le poids de ce dispositif de vérité. Avec l'ère des non-témoins et l'historicisation à l'œuvre, c'est en effet la question du régime de véridicité des récits fictionnels qui est posée.

Les autobiographies fictives et la quête du « vrai » : un *je* trompeur ?

La quête du « vrai » n'est pas le propre de la littérature pour la jeunesse sur la Shoah. De nombreuses maisons d'édition se sont dotées de collections de romans historiques : Casterman avec « Des enfants dans l'histoire » (1984) ; Fleurus Presse avec « Je lis des histoires vraies » (1992), collection devenue « Histoires vraies » depuis 2011 ; Gallimard avec « Mon Histoire » (2005) ; Oskar Jeunesse depuis 2005 avec « Les aventures de l'histoire » et « Histoire et société » ; Milan Poche et « Tranche de vie » (2004). Ces collections cherchent toutes à faire découvrir l'histoire aux enfants par le biais de fictions inspirés de faits historiques. Ces collections réinvestissent aussi la figure de l'enfant témoin. Anne Vignard dans son analyse de la collection « Mon Histoire » a montré l'importance de l'aspect sériel qui garantit les marqueurs identitaires de la collection : la forme narrative du journal intime, l'organisation visuelle des couvertures, le recours à des héroïnes, le choix de la charte graphique pour chaque époque. Selon elle, bien que les héroïnes soient fictives, le récit tire son authenticité

36. Joe Kubert, *Yossel*, 19 avril 1943, trad. Anne Capron, Paris, Delcourt, 2004, note de l'auteur.

de « faisceaux de marqueurs d'historicité³⁷ » comme le respect des types de vêtements, de la nourriture et des mobiliers de chaque époque, au-delà des faits historiques présents en toile de fond. Mais surtout, ce que cherche à mettre en avant cette collection, c'est l'immersion dans une expérience, un vécu sensible et intime du passé – même si les diaristes sont fictives³⁸. Au final, les marqueurs d'historicité et le dossier documentaire ne sont pas tant là pour attester la réalité des faits historiques que pour donner de la crédibilité à l'expérience dépeinte. Le système d'accréditation ne peut plus reposer sur la seule forme du témoignage – les personnages n'ayant pas existé – mais sur l'inclusion en périphérie du récit de documents historiques. Cette démarche de recours à l'archive comme source d'accréditation et d'authenticité était déjà visible avec les témoignages médiés, avec des explications fournies en note d'auteur ou en postface pour attester d'une référentialité. Dans le cas de ces autobiographies fictives, ce recours aux documents devient essentiel. Ce n'est plus la fiction qui est mise au service de l'histoire mais bien l'histoire qui est mise au service de la fiction, qui vient garantir l'étiquette de « l'histoire vraie » ou « inspirée de faits réels ».

La présence du paratexte, au-delà de l'intérêt pédagogique et documentaire, permet aussi d'évacuer le doute qui pourrait être induit par la fiction. En effet, la fiction est traditionnellement associée au faux, au mensonge. Elle est d'autant plus décriée lorsqu'il est question de la Shoah. On peut penser ici aux positions de Claude Lanzmann, qui dépeint la fiction comme une trahison envers la vérité historique : « la fiction est la transgression la plus grave dans une histoire pareille³⁹ ». Selon Judith Lyon-Caen, la fiction historique, même la plus informée, est toujours porteuse du risque de fictionnaliser la vérité et donc de créer une distorsion⁴⁰. Ce débat n'est pas nouveau, ni propre à la France. Nicole Colin rappelle ainsi la controverse qui débute en 1988 sur la représentation de la Shoah dans la littérature allemande pour la jeunesse, opposant Zohar Shavit et Malte Dahrendorf⁴¹. Shavit dénonce alors des représentations stéréotypées présentant le risque d'une falsification de l'histoire, tandis que Dahrendorf insiste sur l'importance de sortir du silence, quelles que soient par ailleurs les représentations fictives à l'œuvre.

Ainsi, en reprenant les codes de l'autobiographie tout en s'adressant aux enfants, les autobiographies fictives soulèvent la question du pacte de lecture et du risque de confusion que peut induire la fiction. L'usage d'un *je* fictif n'est-il pas trompeur pour le jeune lecteur ? La fiction détourne-t-elle de la vérité historique ? Alors que l'histoire même du génocide est contestée par les négationnistes – qui se nourrissent de l'effacement des traces propre à l'entreprise d'anéantissement nazie – ces questions sont d'autant plus centrales que toutes

37. Anne Vignard, « La collection "Mon Histoire" : quand "l'effet collection" favorise l'individu au détriment de l'Histoire », *Repères*, n° 48, 2013, p. 17-32.

38. Pour notre présent corpus, les ouvrages concernés sont ceux de Mirjam Pressler (*Dans Paris occupé. Journal d'Hélène Pitrou*, Paris, Gallimard, coll. « Mon Histoire », 2006) et de Yael Hassan (*J'ai fui l'Allemagne nazie*, Paris, Gallimard, coll. « Mon Histoire », 2007).

39. Cité dans Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 410.

40. Judith Lyon-Caen, « Morale de la fiction historique. À propos du film *Le fils de Saul* de László Nemes », *La vie des idées*, lavedesidees.fr, 31 mars 2017.

41. Nicole Colin, « La Shoah dans la littérature de jeunesse en langue allemande : face au récit dominant, un autre récit ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 201, 2014, p. 344.

les autobiographies fictives ne sont pas accompagnées d'un paratexte permettant de faire le tri entre ce qui relève de faits historiques avérés et ce qui relève de l'imaginaire de l'auteur. Certaines prennent clairement le parti de l'imaginaire par la mise en scène de narrateurs inattendus. Le cas le plus connu est celui de l'ours en peluche dans l'album *Otto* de Tomi Ungerer, dont la vie est partagée entre le destin de deux enfants allemands, David et Oskar⁴². Depuis la vitrine d'un antiquaire, il confie au lecteur sa rencontre avec David, à qui il est offert en cadeau, et ses aventures dans les jeux conçus par les deux amis. Lorsque David est arrêté avec sa famille parce qu'il est juif, Otto est récupéré par Oskar. La Shoah n'est pas réellement abordée dans cet album, le récit d'Otto n'étant pas celui de David. Il en va de même pour l'album *Les arbres pleurent aussi*, dont la narration est prise en charge par le marronnier qui donnait sur la lucarne de l'Annexe où se cachait la famille d'Anne Frank⁴³. Tout en s'inscrivant dans la filiation du journal d'Anne Frank, ce récit propose une autre perception de l'histoire de la jeune fille. En revanche, dès que les narrateurs ne sont pas fictifs, un paratexte est bien présent pour expliquer la démarche de l'auteur : user de la fiction ne signifie pas tromper son lecteur. Barry Denenberg réalise par exemple l'écriture du journal fictif de Margot, la sœur d'Anne Frank⁴⁴. Cette fois-ci, la narratrice n'est pas fictive puisque Margot a réellement existé, mais la reconstitution de sa subjectivité reste le produit de l'imaginaire de l'auteur. Ce choix fait l'objet d'une justification de l'auteur. Il ne s'agit pas de forger un témoignage et de le faire passer pour vrai.

De même, l'ouvrage *Yankov* de Rachel Hausfater se propose d'imaginer ce qu'aurait pu être le témoignage de Yankov Zeligman, l'un des enfants rescapés du camp de Buchenwald⁴⁵. Par cette autobiographie fictive, elle met en scène le retour à la vie des enfants rescapés, leur lutte contre l'oubli d'eux-mêmes et de leur humanité. La fictionnalité du récit est parfaitement assumée par l'autrice dès la préface. Pour autant, ce récit ne livre-t-il pas, à sa manière, une expérience du traumatisme porteuse d'un savoir qui lui est propre ? Le récit met ici en scène la question de la résilience et de la reconstruction identitaire. La structure du récit en trois parties, « le camp », « nulle part » et « la maison », vient symboliser le parcours à la fois géographique et psychique du personnage. Yankov recouvre peu à peu son humanité et son individualité, il réapprend à répondre à son nom, à manger, à dormir, à jouer comme un enfant. En creux, c'est toute l'entreprise de déshumanisation qui se donne à voir. Ce type de récit invite à interroger les modes d'énonciation de la vérité, de même que les modes de compréhension de l'histoire. N'envisager la fiction que sous le prisme du faux, c'est ignorer sa capacité à faire comprendre autrement. Je rejoins ici l'hypothèse formulée par Etienne Anheim et Antoine Lilti sur les savoirs de la littérature : l'esthétique d'un texte peut être porteuse d'un savoir historique, pas seulement par les représentations historiques qui s'y joueraient, mais par l'historicité de l'expérience humaine qui se matérialise dans le langage⁴⁶.

42. Tomi Ungerer, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.

43. Irène Cohen-Janca, *Les arbres pleurent aussi*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2009.

44. Barry Denenberg, *Anne Frank et les siens : toute une vie*, trad. Rose-Marie Vassalo, Paris, Flammarion, 2005.

45. Rachel Hausfater, *Yankov*, Paris, Thierry Magnier, 2014.

46. Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales. Histories, Sciences sociales*, n° 65, « Savoirs de la littérature », 2010, p. 253-260.

Conclusion

Ainsi, des autobiographies des témoins aux autobiographies fictives pour la jeunesse, en passant par tout un nuancier de fictions de témoignages, la mobilisation de l'écriture de soi se propose de donner accès à la subjectivité des « enfants-Shoah », à une compréhension de l'histoire sous l'angle de l'expérience vécue, ou à un « savoir existentiel » pour reprendre le terme de Vincent Jouve⁴⁷, notamment par les ressorts de l'empathie au sens où l'entend le sociologue Omar Zanna⁴⁸. Celui-ci distingue en effet l'empathie, capacité à se mettre à la place d'autrui sans jamais se confondre avec lui, de la compassion qui n'implique pas cette mise à distance dans le processus d'identification. Les récits autobiographiques des enfants-Shoah ne sont pas seulement un dialogue du *je* de l'auteur adulte avec le *je* de l'enfant qu'il était, ou un espace de mémoire alternative pour des auteurs non-témoins enquête de ré-affiliation avec des membres de leur famille disparus, mais aussi un lieu de rencontre entre le *je* du lecteur et le *je* du narrateur, tout en conservant un principe d'altérité.

Si la forme du témoignage est associée à l'énonciation de la vérité d'une expérience vécue, faisant craindre, face au négationnisme, que la fiction ne vienne affaiblir et déformer cette vérité, l'usage de dispositifs fictionnels peut contribuer à l'énonciation d'expériences autres. En cela, la fictionnalisation du témoignage nous informe autant de l'aura de la figure du témoin que du vide laissé par l'entreprise génocidaire, la fiction venant explorer des marges de manœuvre au-delà des traces et des archives. La génération des non-témoins compose avec ce vide et reconfigure les codes du genre autobiographique pour proposer des récits alternatifs dans lesquels le *je* propose une rencontre avec l'*autre* ; rencontre qui demeure impossible – Jacques Saglier ne connaîtra jamais sa tante Marie – mais l'essentiel est ailleurs. La compréhension de l'histoire est portée par les questionnements des auteurs à l'origine de leur fiction de témoignage. Au-delà de la vérité des faits, il reste les « et si ? » et l'acceptation des limites de notre compréhension de ce que fut l'expérience de la Shoah.

Bibliographie

- ANHEIM Etienne et LILT Antoine, « Introduction », *Annales. Histories, Sciences sociales*, n° 65, « Savoirs de la littérature », 2010, p. 253-260. shs.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-253
- BARJONET Aurélie, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, 2022.
- BOUJU Emmanuel, « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'historicisation du roman contemporain », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Paris, Quodlibet, 2014, p. 77-87.
- CARUTH Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- COHEN-JANCA Irène, *Les arbres pleurent aussi*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2009.
- COLIN Nicole, « La Shoah dans la littérature de jeunesse en langue allemande : face au récit dominant, un autre récit ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 201, 2014, p. 341-362.

47. Vincent Jouve, « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, n° 283, 2006, p. 75.

48. Omar Zanna et Bertrand Jarry, *Cultiver l'empathie à l'école*, Paris, Dunod, 2018.

- COQUIO Catherine, « Les "bourreaux" en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions PETRA, 2012, p. 337-367.
- DECOUT Maxime, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023.
- DECOUT Maxime et HANHART-MARMOR Yona (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd'hui », *Europe*, n° 1125-1226, 2023.
- DEGUY Michel (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- DENENBERG Barry, *Anne Frank et les siens : toute une vie*, trad. Rose-Marie Vassalo, Paris, Flammarion, 2005.
- ERBEN Eva, *Oubliée, souvenirs d'une jeune fille juive*, trad. Anne Karila, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Neuf », 2001.
- GREIF Jean-Jacques, *Une nouvelle vie, Malvina*, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2000.
- GRONOWSKY Simon, *Simon, le petit évadé*, Paris, Luc Pire, 2005.
- GRUENBAUM Michael, *Quelque part le soleil brille encore. Témoignage d'une enfance dans le camp de Terezin*, récit recueilli par Todd Hasak-Lowy, trad. Faustina Fiore, Paris, Didier Jeunesse, 2018.
- HANHART-MARMOR Yona, « L'ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *French Studies*, vol. 76, n° 1, 2022, p. 52-70. doi.org/10.1093/fs/knab21
- HAMAIDE-JAGER Éléonore, « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Ricochet*, ricochet-jeunes.org, 5 octobre 2010.
- HAUSFATER Rachel, *Yankov*, Paris, Thierry Magnier, 2014.
- HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- JABLONKA Ivan (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- JOFFO Joseph, *Un sac de billes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1973.
- JOUBE Vincent, « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, n° 283, 2006, p. 63-78.
- KNOBEL FLUEK Toby, *Souvenirs de ma vie dans un village de Pologne*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Page Blanche », 1990.
- KUBERT Joe, *Yosel, 19 avril 1943*, trad. Anne Capron, Paris, Delcourt, 2004.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVÊQUE Mathilde, « L'autobiographie dans la littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
- LOBEL Anita, *Un monde bouleversé*, trad. Valérie Dayre, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2005.
- LYON-CAEN Judith, « Morale de la fiction historique. À propos du film *Le fils de Saul* de László Nemes », *La vie des idées*, laviedesidees.fr, 31 mars 2017.
- MULLER Annette, *La Petite Fille du Vel d'Hiv*, Paris, France Loisirs, 1992, p. 54-55.
- PIRART François et GRONOWSKY Simon, *Simon, l'enfant du 20^e convoi*, Paris, Milan Poche, coll. « Histoire », 2008.
- SAGLIER Jacques, *Je m'appelle Marie*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Scripto », 2011.
- SIRON Nicolas, *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- SPIEGELMAN Art, *Maus*, t. 1, *Mon père saigne l'histoire*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1987.
- *Maus*, t. 2, *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1992.
- UNGERER Tomi, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.
- VIGNARD Anne, « La collection "Mon Histoire" : quand "l'effet collection" favorise l'individu au détriment de l'Histoire », *Repères*, n° 48, 2013, p. 17-32.
- WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.
- ZANNA Omar et JARRY Bertrand, *Cultiver l'empathie à l'école*, Paris, Dunod, 2018.

Inside the Secret World of Childhood with *Les Cahiers d'Esther*

HONORINE ROUILLER, Vanderbilt University

Résumé

This article examines the acclaimed comic series *Les Cahiers d'Esther* by Riad Sattouf, which tracks the life of a young Parisian girl named Esther from ages 9 to 18. The series challenges traditional understandings of autobiographical narratives by strategically incorporating metatextual devices that invite readers to consider the permeable boundaries between truth and artifice in personal storytelling. Through her collaborative participation and her open reflections on the fictionalized aspects of her portrayal, the series disrupts the traditional autobiographical pact, empowering readers to negotiate the complex interplay between reality and representation. The paper situates the series within the context of life writing, exploring how the graphic medium reshapes our understanding of authenticity and truth in autobiographical narratives. It argues that *Les Cahiers d'Esther* is an (auto)biography. It also suggests that Sattouf can be viewed as a graphic ethnographer, closely observing and presenting Esther's life with care and continuity, offering a subtle yet sharp social analysis through her perspective. Ultimately, *Les Cahiers d'Esther* stands as a testament to the transformative potential of the comics medium in conveying subjective experiences, inviting readers to reflect on their own coming-of-age experiences.

"Je m'appelle Esther et j'ai 9 ans. J'habite à Paris, dans le 17ème arrondissement."¹ These are the opening lines of the first album of *Les Cahiers d'Esther* (2016-2024), created by well-known author Riad Sattouf. It recounts the life of Esther, a real little girl whom Sattouf met at the home of his friends, Esther's parents. The series tracks her journey from the age of 9 to 18 and her outspokenness and volubility have been a huge hit in France. Since the publication of the first volume in 2016, Sattouf has published a series of nine albums with around fifty stories per year, transcribed and drawn by himself, but "d'après une histoire vraie racontée par Esther A. [X] ans", as stated at the end of each story. The publication of each volume lags one year behind the events depicted, meaning that when a volume states Esther is ten years old, she is actually eleven at the time of publication.

The series poses significant challenges to the traditional understanding of autobiographical narratives, blurring the lines between fact and fiction. Drawing on the theoretical frameworks of scholars like Philippe Lejeune, Charles Hatfield, Sidonie Smith and Julia Watson, this analysis examines how Sattouf's creative choices in *Les Cahiers d'Esther* invite readers to contemplate the permeable boundaries of storytelling and the complex interplay between the creator, the audience, and the narrative. The series' innovative approach to the autobiographical genre further underscores the permeable boundaries between fact and fiction, challenging readers to contemplate the nature of truth and authenticity in personal narratives. Sattouf's strategic use of metatextual comments – the blurring of narrative levels – invites the audience to actively engage with the storytelling process. After describing the

1. Riad Sattouf, *Les Cahiers d'Esther*, vol. 1 : *Histoire de mes 10 ans*, Paris, Allary Éditions, 2016, p. 3.

different genre conventions that could define *Les Cahiers d'Esther*, I argue, in the second part of the article, that it is an (auto)biography. By using the parenthesis around (auto), I recognize that Sattouf is not a neutral author. In the last part of the article, I will look at how Sattouf depicts the secret world of childhood and the construction of Esther's identity using Erik Erikson's theory.

Defining Life Narrative Forms

In Greek, *autos* means self, *bios* life, and *graphe* writing; thus, the words *self-life-writing* offer a concise definition of autobiography. In autobiographical narratives, one distinguishes between the narrating I – the self that recounts life events – and the narrated I who is an actor in the story. Philippe Lejeune famously defined autobiography in *Le Pacte autobiographique* as "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité".² In 1986, he extended his definition to include poetry and in 1998, the *bande dessinée* (comic strip) was included by Jean-Pierre Mercier. Lejeune created a formula to define the pact:

On aurait donc les deux formules suivantes : Biographie : A est ou n'est pas N ; P ressemble à M.
Autobiographie : N est à P ce que A est à M.
(A = auteur ; N = narrateur ; P = personnage ; M = modèle).³

His formula stipulates that in an autobiography, the narrator (N) and character (P) are the same as the author (A) and model (M), signalling a singular identity across these roles. Conversely, in a biography, the author (A) and narrator (N) may differ, while the character (P) seeks to resemble the real-life model (M). If the autobiographical pact implies a nominal identity between author, narrator and main protagonist, it does not always imply resemblance. Sidonie Smith and Julia Watson note that subjects predominantly write about their own lives, often recognizing that their choices of "what to narrate as formative are subjective and idiosyncratic".⁴ They highlight the personal and selective nature of autobiographical storytelling.

In contrast, in biography, the writer documents and interprets someone's life from an external perspective. According to Lejeune, "dans la biographie, c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité; dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance."⁵ This is because "l'identité est le point de départ réel de l'autobiographie; la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie."⁶ Specifically regarding biography, Lejeune explains that sometimes, author and narrator are linked by "une relation d'identité" which can be "implicite ou indéterminée" or be explained in the preface but the author and narrator/protagonist are

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 40.

4. Sidonie Smith and Julia Watson. *Reading Autobiography Now: An Updated Guide for Interpreting Life Narratives*, 3rd ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2024, p. 10.

5. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 38.

6. *Ibid.*

not equal.⁷ Biographers cannot present their subjects in the first person, except when quoting. For Lejeune, autobiography and biography are referential: "ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte et donc, se soumettre à une épreuve de vérification."⁸ Their goal is "la ressemblance au vrai". He clarifies that the narrator can misrepresent the past self through "erreur, mensonge, ou déformation" without compromising the authenticity of the enunciation.⁹ He argues that authenticity is rooted in the internal relationship inherent in the use of the first person in personal narratives.

According to Michael Chaney, in all (auto)biographical narratives, there is an implied promise that the life stories authors tell about are "if not verifiably true, at least emotionally truthful to the way they perceive, remember and make sense of their lives".¹⁰ As Leigh Gilmore explains, autobiography "draws from its authority less from its resemblance to real life than from its proximity to discourses of truth and identity, less from reference or mimesis than from the cultural power of truth telling".¹¹ Gilmore reinforces the idea that autobiographical narratives derive their power from cultural constructs of truth. Thus, life writing is less about factual recounting and more about engaging with broader cultural narratives, redefining authenticity in personal storytelling.

Nevertheless, (auto)biographical narratives inevitably blend the factual and the fictive, even among the most scrupulous authors and this blurring of boundaries presents a challenge that deconstructionists have repeatedly exploited. According to Smith and Watson, one reason the term autobiography has been vigorously challenged is that it privileges "the autonomous individual and the universalizing life story as the definitive achievement of life writing".¹² Deconstructionists argue that human memory is unreliable and what 'we remember' is often fabrication rather than pure fact. This calls into doubt the credibility and authority inherent in autobiographical accounts, undermining the genre's status as a privileged means of revealing truth about a life. For Timothy Dow Adams, autobiography is a paradox, "a therapeutic fiction-making, rooted in what really happened; and judged both by the standards of truth and falsity and by the standards of success as an artistic creation".¹³ Adams underscores the dual nature of life writing, where factual events are interwoven with creative expression. Autobiographies navigate the tension between truth and artistic creation, and the value of these narratives lies in their emotional resonance rather than strict factual accuracy.

How can we expect authors to be faithful to objective truth when such truth does not exist or seems inaccessible? In the end, it is impossible for (auto)biographers to avoid inclu-

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 39.

10. Michael A. Chaney, *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press, 2011, p. 3.

11. Leigh Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 3.

12. Smith and Watson, *Reading Autobiography*, *op. cit.*, p. 6.

13. Timothy Dow Adams, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill, UNC Press Books, 1990, p. 3.

ding exaggeration, distortion, and omission in their craft. Life writing, in general, cannot be reduced to historical record. Although autobiographical narratives contain information regarded as 'facts', they are not factual history about a particular event, time, or person. Those are the kind of books written by historians who claim to tell the truth about the past through a narrativization of events "that is always a figurative account", as Hayden White argues.¹⁴ Instead, autobiographical narratives incorporate "usable facts into subjective 'truth'".¹⁵ In the end, as Chaney argues, the question of whether any given narrative belongs to fiction or autobiography is "ultimately one that readers must negotiate".¹⁶

While biographies and autobiographies grapple with the interplay of fact and fiction, biofiction takes this blending a step further by intentionally reimagining real lives. This shift from personal narrative to creative reinterpretation allows authors to explore broader ideological themes. When Alain Buisine coined the term in 1991, he argued that the boundary between novelistic imagination, which allows for unlimited invention, and biographical reconstruction, which is bound by factual accuracy, no longer exists.¹⁷ Buisine states that biography "commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique" and that the autobiographical projections of the biographer are inevitable.¹⁸ Michael Lackey observes that "most authors of biofiction explicitly claim that they are not doing biography."¹⁹ Instead, they "forgo the desire to get the biographical subject's life 'right' and, rather, use the biographical subject in order to project their own vision of life and the world".²⁰ In a later essay, Lackey asserts:

central to my view of biofiction is that the literary form is more performative than representational – that instead of trying to represent a person's life and therewith the past accurately, authors fictionalize something of major symbolic significance from an actual life in order to project into existence a new, better, and more socially just way of thinking and being in the authorial present and for the indefinite future.²¹

Lackey highlights the transformative potential of biofiction, suggesting that authors use this literary form not merely to depict historical accuracy but to creatively reinterpret real lives, thereby fostering progressive ideologies in contemporary and future contexts.

As biofiction reinterprets individual lives to explore new ideologies, autoethnography – a practice within anthropological ethnography – offers a different lens through which individual narratives can be understood within broader societal frameworks. This approach

14. Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 48.

15. Smith and Watson, *Reading Autobiography*, *op. cit.* p. 8.

16. Chaney, *Graphic Subjects*, *op. cit.*, p. 4.

17. Alain Buisine, "Biofictions", *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 10.

18. *Ibid*, p. 11.

19. Michael Lackey, "Locating and Defining the Bio in Biofiction", *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 31, n° 1, 2016, p. 5.

20. *Ibid*, p. 7.

21. Michael Lackey, "Beyond Postmodern Blurring: Epistemic Precision in Writing about a Life." *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 36, n° 1, 2021, p. 8.

bridges the gap between personal narrative and ethnographic study, providing a unique perspective on identity and culture. Autoethnography is generally understood as “a method of qualitative research grounded in immersive fieldwork and participant-observation”.²² Anthropologist Deborah Reed-Danahay specifies key terms and methods, stating that autoethnography can refer to either “the ethnography of one’s own group” or “autobiographical writing that has ethnographic interest”.²³ She defines autoethnography as “a form of self-narrative that places the self within a social context”, combining personal narrative with cultural analysis.²⁴ Carolyn Ellis, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner define autoethnography as “an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (*graphy*) personal experience (*auto*) in order to understand cultural experience (*ethno*)...[that] challenges canonical ways of doing research and representing others”.²⁵ In the *Handbook of Autoethnography*, the authors highlight research methods, noting how autoethnography “uses...personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences” and “acknowledges and values a researcher’s relationships with others”.²⁶

Building on the cultural insights of autoethnography, autobiographical comics introduce a visual-verbal dynamic that further complicates the representation of personal Narratives and challenges traditional definitions of nonfiction and authenticity. Comics intervene in autobiography’s production of an author who acts, as Gilmore puts it, “as an agent of self-representation, a figure, textual to be sure but seemingly substantial, who can claim ‘I was there’ or ‘I am here’.”²⁷ In *Alternative Comics*, Hatfield regards comics – with its inherent blend of image and text – as a significant challenge to the traditional concept of nonfiction. He examines the challenges of authenticity in autobiographical comics:

Thus autobiography has become a distinct, indeed crucial, genre in today’s comic books – despite the troublesome fact that comics, with their hybrid, visual-verbal nature, pose an immediate and obvious challenge to the idea of ‘nonfiction’. They can hardly be said to be ‘true’ in any straightforward sense. There’s the rub. But therein lies much of their fascination.²⁸

Many authors have recognized that what matters is not literal truth but rather the “emotional truth” in the words of Hatfield; the goal being absolute honesty from the author.²⁹ Later in *Alternative Comics*, Hatfield establishes the concept of “ironic authentication” as a “means of graphically asserting truthfulness through the admission of artifice. Thus defined, ironic authentication gives authors a way of anticipating, answering, and taking advantage of their

22. Smith and Watson, *Reading Autobiography*, *op. cit.* p. 24.

23. Deborah E. Reed-Danahay, *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, New York, Berg, 1997, p. 2.

24. *Ibid*, p. 9.

25. Tony E. Adams, Stacy Holman Jones and Carolyn Ellis, *Handbook of Autoethnography*, 2nd ed., New York, Routledge, 2022, p. 273.

26. *Ibid*, p. 1-2.

27. Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 9.

28. Charles Hatfield, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. 112.

29. Chaney, *Graphic Subjects*, *op. cit.*, p. 113.

own (and their readers') skepticism."³⁰ It plays a pivotal role in redefining authenticity because it involves the deliberate acknowledgment of the fictional or constructed elements within a narrative, thereby "certifying the genre's truth claims through unabashed false-ness".³¹ By openly highlighting the artifice involved in storytelling, authors invite readers to engage with the narrative on a deeper level, prompting them to question traditional notions of truth and authenticity. This approach challenges the expectation that autobiographies must adhere strictly to factual accuracy, instead emphasizing the emotional and thematic truths that resonate with readers. Through ironic authentication, authors navigate the boundaries of fact and fiction, ultimately affirming the authenticity of their narratives by consciously acknowledging their constructed nature. This technique not only enriches the discourse on truth in life writing but also empowers readers to negotiate the complex interplay between reality and representation in personal storytelling.

Classifying *Les Cahiers d'Esther*

The complexities of autobiographical comics are exemplified in *Les Cahiers d'Esther*, where the interplay of graphic art and narrative invites readers to reconsider the boundaries of truth and fiction in personal storytelling. The ambiguous nature of the form poses several challenges in defining the work, even for media professionals. While it is never explicitly described as autobiographical, some classify it as biographical,³² but the majority categorizes it as a "roman graphique", which implies a fictional element through the use of the term *roman*. Additionally, many graphic texts are broadly categorized as graphic novels, a term that does not clearly distinguish between fiction and non-fiction, providing an easy way to sidestep the issue of genre classification.

Les Cahiers d'Esther represents the everyday life or, as Charles Hatfield would call it, a "quotidian autobiographical series, focused on the events and textures of everyday existence".³³ Through Esther's evolving perspective, the series provides a unique window into the experiences and worldviews of a new generation, touching on themes of family, relationships, education, and adolescence. Though insightful beyond her years, Esther remains an endearing character and avoids any risk of coming across as tiresome or boring. The series was first published by the French magazine *L'Obs* in 2015, and it initially garnered relatively few comments despite the robust critical acclaim for Sattouf's autobiographical work *L'Arabe du futur* (2014-2022).³⁴ However, *Les Cahiers d'Esther*, released by Allary Éditions starting in

30. Hatfield, *Alternative Comics*, op. cit., p. 131.

31. *Ibid*, p. 126.

32. Laetitia Gayet, "Bande dessinée : *Tout ou rien* & *Les Cahiers d'Esther* quand les auteurs parlent d'eux ou des autres", Radio France, www.radiofrance.fr, 16 June 2021.

33. Hatfield, *Alternative Comics*, op. cit., p. 109.

34. This graphic novel has been recognized with prestigious awards, including the Best Album prize at the Angoulême International Comics Festival (2015) and the Los Angeles Times Book Prize in the graphic novel category (2016).

2016 quickly became bestsellers, with the first eight albums selling over two million copies.³⁵ A television adaptation of the first three albums premiered on Canal+ in 2018. This success aligns with a broader trend in contemporary comics, as noted by Hillary Chute in *Why Comics? From Underground to Everywhere*, where she argues that girls have become the new superheroes in the graphic novel world starting in at least the early 1980s with Jaime Hernandez's *Love and Rockets* (1982) and Daniel Clowes's *Ghost World* (1995). She states: "They are the action stars, the focal point, the figures whose backstories, ideas, inclinations, struggles, and triumphs are presented with detailed attention in autobiography and fiction alike."³⁶ Esther embodies this trend, with her complex character and experiences resonating strongly with readers. Sattouf wrote a total of nine volumes, tracking the protagonist annually up until she reaches the age of 18 in June 2024. The consistent bestseller status of each volume underscores the enduring appeal of girl-centered narratives in contemporary comics and the particular charm of Esther's story.

At first glance, the series appears to be a straightforward autobiographical account. It is called *Les Cahiers d'Esther* and the first sentence of each album consistently begins with "Je m'appelle Esther et j'ai [X] ans." Furthermore, details about Esther's grade level, attendance at an upper-class school, and residence in the 17th arrondissement of Paris contribute to the sense of an authentic, lived experience. The narrator uses the first-person singular voice and tells stories about her life, further reinforcing the autobiographical impression. For Lejeune, any first-person text implies that the protagonist is "en même temps la personne qui produit la narration".³⁷ Lastly, "D'après une histoire vraie racontée par Esther A., X ans" at the end of each page signals the genuine nature of the stories. It is not just a decorative element.

However, according to Lejeune, the author, narrator, and protagonist must be the same person. Here, the author/cartoonist is Sattouf, while the narrator and protagonist are both Esther. So, according to Lejeune's definition, the series cannot be considered an autobiography since the author, narrator and protagonist are not the same person. This disconnect calls into question the autobiographical nature of the series and Sattouf's unique approach to the project further complicates the genre boundaries. His creative process appears straightforward: he has weekly calls with a girl named Esther – her experiences delivered in a stream of consciousness, which he emphasizes – and he then faithfully converts these conversations into trichromatic panels. This intimate, yet indirect, method of storytelling blurs the line between fiction and non-fiction. Especially because, while Sattouf presents the stories from Esther's point of view, his distinctive graphic style and sense of humor are instantly recognizable to his audience. Esther, as narrator/protagonist is just "une 'marionnette de papier' entre les mains du monstateur", to use Thierry Groensteen's arguments on the role of the cartoonist.³⁸ He states that the "monstateur" is the one who decides

35. Laurent Turpin, "Zoom sur les meilleures ventes de BD du 15 novembre 2017", *BDZoom*, bdzoom.com, 25 January 2016.

36. Hillary Chute, *Why Comics? From Underground to Everywhere*, New York, Harper, 2017, p. 275.

37. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 39.

38. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 109.

on the layout and the content of the album because he “reste ‘maître dans sa partie’ libre d’interpréter le récit du narrateur actorialisé”.³⁹ However, according to Lejeune, *Les Cahiers d’Esther* should not be described as a biography, because the narrator uses first-person narrative. The series presents a compelling challenge to the traditional understanding of biographical narratives.

While Sattouf emphasizes its authenticity, which the media often highlights as the primary quality of the series, his creative choices complicate the notion of truth and transparency within the hybrid, visual-verbal nature of (auto)biographical comics. In addition to his distinctive graphic style and sense of humor, Sattouf never conceals the fact that he changed many details to protect the anonymity of the “real” Esther. In interviews, he frequently mentions that Esther is a pseudonym and not the real name of his childhood friend’s daughter. The only person who has met the actual girl behind the stories is journalist Arnaud Gonzague from *L’Obs*.⁴⁰ In his article, he highlights Sattouf’s protective stance:

J’avais envie de faire entendre ce que pense une fille de son âge, de sa génération, avec ses mots à elle et des anecdotes tirées du réel. Mais, en même temps, je veux la protéger : l’exposer médiatiquement serait l’empêcher de raconter ce qu’elle pense, ce qu’elle voit. Perdre la magie de ce qui nous unit autour de cette BD.⁴¹

Thus, Esther’s real name is not used, she has a sister instead of a brother, and her father is not a strong coach at the gym. It is crucial to remember that the series began when Esther was only nine years old, and although her parents found the project engaging, her mother emphasized, in the article, that they preferred to keep her out of the media because of her young age.⁴² Since Sattouf alters some facts, the question arises whether the series can be described as a biofiction. I do not believe this to be the case because, although he changed her name and modified some details about her family dynamic, Sattouf is not reimagining her life to “to project into existence a new, better, and more socially just way of thinking”.⁴³ He is also not projecting details of his own life into the story, rather he is telling the story of Esther’s life. Jan Baetens studied the collaboration in autobiographical bandes dessinées and he wonders, “on peut ainsi se demander [s’il] est possible de confier un récit autobiographique, racontée par un auteur scénariste à quelqu’un d’autre, qui le dessine, sans que le récit en question, cesse d’être pleinement autobiographique, sans qu’il perde aussi en authenticité ?”⁴⁴ However, he concludes by saying: “rejeter comme inauthentique la collaboration entre deux narrateurs différents, le premier chargé du récit, le second chargé du dessin, sous-

39. *Ibid*, p. 110.

40. Esther recounts the encounter in *Histoire de mes 11 ans* (vol. 2, p. 19).

41. Arnaud Gonzague, “‘Tout est presque vrai’ : rencontre avec Esther, l’héroïne de Riad Sattouf”, *L’Obs*, 25 January 2016.

42. *Ibid*.

43. Lackey, “Beyond Postmodern Blurring”, *op. cit.*, p. 8.

44. Jan Baetens, “Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples”, *Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 14, n° 1, 2004.

estime, je pense, les possibilités de 'fusion' qui peuvent se produire lors d'une collaboration réussie."⁴⁵

That's why I argue that *Les Cahiers d'Esther* remains a genuine and insightful (auto) biographical account of Esther's life because it is the story of a real person about her own existence and her life is the focus of the story'. As a child, she would have been incapable of producing such a successful and nuanced series on her own. The alterations made by Sattouf to protect Esther's identity, such as changing her name and modifying certain details about her family, do not fundamentally alter her story. Moreover, Lejeune argued that error, mistake and deformation are expected in an autobiography. These are merely peripheral details that do not undermine the authenticity of the narrative but were done to ensure that she could share her thoughts, experiences, and perspectives freely without the distraction or pressure of media exposure. And by openly discussing those modifications, Sattouf certifies "the genre's truth claims through unabashed falseness" as argued by Hatfield when discussing ironic authentication.⁴⁶ However, the autobiographical pact is not fully respected since author and narrator are two different entities and that is why I added the parenthesis around (auto). I do not want to undermine the role that Sattouf played in the series. By shielding Esther's true identity, Sattouf was able to create a space where her authentic voice could come through, unobstructed by the scrutiny that would accompany her being publicly identified. As such, Sattouf's changes serve to preserve the integrity of Esther's autobiographical account and allow the reader to engage with her story on a genuine level.

Challenging the Boundaries of Autobiography

Les Cahiers d'Esther explores how graphic art reshapes our understanding of fidelity in personal narratives, underscoring the evolving complexities of authenticity. As the series progresses, Esther and Sattouf reveal more details about the process and how he alternates between truth and self-critical sincerity, implying claims to truth. In *Histoire de mes 15 ans*, she is on her bed reading the freshly released volume and reacts to it, explaining in the *récitatif* that "en fait les histoires sont assez différentes de ma vie, enfin, c'est pareil mais différent, chais pas comment dire..." (vol. 6, p. 42). On the right of the panel, in a black background, it is written in white "c'est vrai mais différent mdr." On the left of the panel, the reader can just see the top of her face above the new volume. Her eyes express a sense of apology with her eyebrows drawn down. Does she feel bad that there are some fictionalized elements in the book? When looking at the whole page, this panel stands out because of the black background (the only panel like that). The other panels that stand out are the last two at the bottom of the page because there are no lines to delimit the frames. In the penultimate panel, she explains in the *récitatif* that, in real life, she varies her hairstyles and her clothes. Sattouf colors in green three different Esthers dressed and with her hair styled differently each time. There is a metatextual comment written next to each silhouette. In the next and

45. *Ibid.*

46. Hatfield, *Alternative Comics*, op. cit., p. 126.

last panel, she asks the readers “et si on changeait ma tête pour les autres albums? Ça serait drôle.” At the bottom of the two panels, Sattouf writes “D’après une histoire vraie racontée par Esther A., 15 ans” as he does on each page. It seems that Sattouf is playing with the form fully aware of what he is doing.

In *Histoire de mes 18 ans*, Esther’s voice becomes particularly pronounced as she offers a reflective analysis of Sattouf’s creative choices. First, she points to a story from *Histoire de mes 10 ans*, where her youthful dreams of fame involved an audition using a song by Black M – a creative liberty taken by Sattouf that contrasts with her actual musical taste: “et la chanson de Black M, c’est une idée de Riad j’écoutais pas ça, c’était plus mon frère. Moi c’était Balavoine mon style” (vol. 9, p. 28). Her thoughts on fame and becoming a public figure through the series, even if it’s a version of her that’s been tweaked for the story, are honest and introspective: “ça l’a un peu fait avec *Les Cahiers d’Esther*, c’est devenu célèbre remarque. Mais c’est pas vraiment moi...” To symbolize this moment of truth, Sattouf breaks away from his typical 3x3 or 3x4 panel layout, choosing instead to feature a single, large drawing from the first volume. Here, Esther’s character is depicted unrestrained by the usual panel borders, her figure sprawling across the page. The absence of conventional structures implies a freeing from narrative restrictions, following a more genuine depiction of her character.

In a later story titled “La célébrité”, Esther shares eleven lesser-known facts about herself and the series, each panel dedicated to a different revelation (vol. 9, p. 35). It demonstrates Esther’s sophisticated understanding of her role within the narrative, as she acknowledges the crafted nature of her portrayal. For instance, she divulges, “2 – Riad change plein de trucs pour que je reste cachée”, “4 – oui il y a des choses complètement fausses dans *Les Cahiers d’Esther* et non par contre je dirai jamais lesquelles mdr.” The first fact that she shares is even more striking, as she states in a text box, “j’existe réellement, mais mon personnage aussi. Il me fait un peu le même effet que certains rêves, quand on croise une personne et que c’est la personne, mais pas VRAIMENT elle.” Esther is sitting inside a large and disembodied hand which appears to be enveloping her, with the fingers curving around her protectively. The background is white and devoid of any details placing all emphasis on the hand and Esther as a symbolic metaphor of Sattouf protecting her but also of his role in shaping her narrative.

By allowing Esther to openly discuss the fictionalized aspects of the series, Sattouf reinforces the notion that *Les Cahiers d’Esther* is not a straightforward autobiographical work. Rather, it becomes a collaborative exploration of the tensions between truth and fiction in personal storytelling. Sattouf’s willingness to incorporate Esther’s metatextual commentaries suggests that he is actively engaged in challenging the boundaries of the autobiographical genre, using the medium of comics to create a unique and layered narrative. As Janet Varner Gunn argues, the truth in an autobiography “lies not in the ‘facts’ of the story itself but in the relational space between the story and its reader”.⁴⁷ In the case of *Les Cahiers d’Esther*,

47. Janet Varner Gunn, *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1982, p. 143.

the reader enters into complicity with the artifice necessarily employed by Sattouf, challenging the notion of objective truth.

This approach of deconstructing and reassembling Esther's stories invites us to re-examine the relationship between storyteller and reader, enriching the discourse on the nature of representing reality through art. Sattouf includes a page of "truth" in each album where Esther comments on the freshly released album. In a sense, these stories assert truthfulness through falsity. These visual metatextual commentaries allow her to step outside the usual confines of the comic's structure, reflecting a more authentic depiction of her character. Thus, Sattouf confirms the power of comics to convey something like the truth. Merle Brown differentiates between the fictive and the fictitious: a story may be fictive yet truthful, insofar as it "implies as part of itself the art of its making".⁴⁸ On the other side, a story (autobiographical or not) that does not acknowledge its own making is merely fictitious. Sattouf is actively engaged in challenging the boundaries of the autobiographical genre, using the medium of comics to create a unique and layered narrative. Moreover, through these pages of revelations, the series highlights the concept of Hatfield's ironic authentication by simultaneously challenging and affirming the autobiography's regard for truth. Esther's self-aware statements about the fictionalized elements underscore Sattouf's skilful navigation of the visual-verbal tension inherent in the comics form, inviting readers to critically engage with the nature of truth in personal narratives.

The Secret World of Childhood

In 2017, journalist Quentin Girard described Sattouf as "un magnifique ethnographe de la vie ordinaire".⁴⁹ It is true that Riad Sattouf can be considered an ethnographer: his work is grounded in the close observation of a single individual, Esther, whose stories reflect broader trends in contemporary French society. Much like an ethnographer who uses a representative case study to explore cultural norms, Sattouf portrays Esther as a voice of her generation. Her life experiences, opinions, and interactions serve as a lens through which readers can understand the values, behaviours, and contradictions of today's youth. Moreover, his process is deeply rooted in the collection of authentic testimony so he could be called an "autoethnographer" because, as explained earlier, his process reflects an "autobiographical writing that has ethnographic interest".⁵⁰ He makes sure to preserve Esther's vocabulary, expressions, and tone. This makes his storytelling feel raw and spontaneous, and it resembles ethnographic field work, where researchers carefully document the voices of their subjects without altering them. Through Esther's eyes, Sattouf offers a subtle yet sharp social analysis. Topics such as racism, gender stereotypes, social inequality, family life, school dynamics, and the influence of social media all surface naturally in her narration. By letting her speak freely, he avoids moralizing and instead reveals how children absorb, reproduce, and question the

48. Merle E. Brown, "The Idea of Fiction as Fictive or Fictitious", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 62.

49. Quentin Girard, "Esther, un cas d'école", *Libération*, 17 March 2017.

50. Reed-Danahay, *Auto/Ethnography*, op. cit., p. 2.

world around them. This mirrors the goal of ethnographical work: to explore culture from the inside out. Moreover, Sattouf's project spans a long period, allowing him to chart her intellectual and emotional growth. This long-term perspective is rare in comics and aligns closely with ethnographic research conducted over extended periods. It helps him capture not only the changes in Esther herself but also in the society that shapes her.

First, Esther emerges not as a static figure – bound by unchanging features and moral characterization often attributed to a series character – but as an evolving entity, weaving a life path through the fabric of time. One only needs to glance at each album cover to be convinced: Esther teetering on a curb's edge (vol. 1, vol. 9), jumping into the air (vol. 3), balancing precariously on a metro handrail (vol. 5), or dancing at a party (vol. 6, vol. 7). Her dynamic poses across the various covers convey a sense of whimsical energy and youthful freedom as she navigates the adventures of daily life. Each album highlights a different colour, but they are always vivid, reinforcing Esther's enthusiasm. This kinetic visual approach aligns perfectly with the lively, first-person storytelling that characterizes Sattouf's style. The author invites readers to witness her journey *in medias res*, allowing us to see “se dessiner sous nos yeux toute une société en action, tous ses mécanismes en construction” as sociologist Catherine Monnot observed in *Petites filles d'aujourd'hui*.⁵¹ If Monnot was talking about the school playground at the time, she could have had the same reflection about *Les Cahiers d'Esther*. Beyond the captivating visuals and narratives, the series offers nuanced commentary on contemporary French society as well as the complexities of growing up and forming one's own identity.

Identity is fundamentally relational and develops through a long series of dynamic interactions between the individual and their broader context. This continuous process requires the daily renewal of one's identity, as it is tied to both self-perception and the way one is perceived by the environment. Although the terms ‘self’ and ‘identity’ are often used interchangeably, they denote distinct concepts: ‘self’ refers to an individual's inner sense of being, while ‘identity’ encompasses the roles, attributes, and beliefs that define how one is perceived by others and how one relates to society.⁵² Throughout the series, Riad Sattouf shows how Esther's self-image and others' perceptions of her shape her place in society. Psychoanalyst Erik Erikson's groundbreaking work on identity development has profoundly influenced our understanding of how individuals come to understand themselves, particularly during the critical stage of adolescence. In *Identity, Youth, and Crisis*, he presents identity as a multifaceted construct involving a sense of individual uniqueness, continuity across time, and belonging to shared ideals. He describes it as “a feeling of personal unity (sameness) and historical continuity”, highlighting that identity depends both on one's internal sense of coherence and on recognition from others.⁵³ These foundational concepts have shaped

51. Catherine Monnot, *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement, 2009, p. 22.

52. Harke Bosma and Coby Gerlsma, “From early attachment relations to the adolescent and adult organization of self”, in Jaan Valsiner and Kevin J. Connolly (eds.), *Handbook of Developmental Psychology*, London, Sage, 2003, p. 450-488.

53. *Ibid*, p. 17.

subsequent theories and research on identity formation, providing a framework for understanding the complex process of self-discovery and personal growth. But those are especially helpful to understand and see how Esther, and more generally girls her age, navigates life.

Second, the narration faithfully captures the way children her age actually speak, with their slang and syntax, often involving the translation of the vernacular language, or 'street language', into standard speech: "Il était vénère (ça veut dire 'énervé')" (vol. 1, p. 41); "scotchée la daronne (ça veut dire 'mère')" (vol. 2, p. 46); "Je goleri! (ça veut dire 'je plaisante')" (vol. 3, p. 3); "J'ai dit que ceux qui voulaient boire de l'alcool devaient ramener leur sson-boi ('boisson' en verlan)" (vol. 6, p. 9). Sattouf frequently includes examples of *verlan*, a form of slang that inverts syllables. This attention to linguistic authenticity in the characters' speech patterns is, as Chute argues, a key factor in making autobiographical comics feel "so vital and authentic".⁵⁴ The inclusion of these translations raises the question of the intended audience, since young readers may already be familiar with the slang. It is possible that Sattouf included these translations to accommodate older readers or that they represent Esther's transcription explaining the words she uses to Sattouf. Or they might be intended for a broader audience who may not be as well-versed in these expressions because they are from other French-speaking countries, for instance. Regardless, his goal was to be faithful to her telling of her stories while also highlighting the intergenerational dialogue that the series fosters. After all, Sattouf originally wrote the books for adults who wanted to understand the secret world of children. This process not only validates the use of the vernacular but also illustrates the fluidity of language and its accessibility across generations and continents. Young people, often at the forefront of cultural shifts, play a crucial role in transforming language and societal norms through their adoption and reinterpretation of trends. Esther's character exemplifies this dynamic, showing how youth culture can shape public discourse and challenge established norms. Thus, her interactions offer insight into the impact of the younger generation on communication and cultural identity, emphasizing the need to acknowledge and value the vernacular as a dynamic and integral part of contemporary society's fabric.

On top of following the linguistic trends, Esther also follows consumer culture. She is not depicted as a rebel, but rather someone who aligns herself with the consumption patterns.⁵⁵ Sattouf emphasizes her eagerness to blend in with her peers by embracing a particular style that is considered fashionable. The pressure she feels to conform to social norms is illustrated in the first volume in the story "Les 10 ans" where she received a winter coat for her birthday, "exactement celui [qu'elle] voulait" (vol. 1, p. 16). The white coat with vivid pink flowers is immediately apparent on the dull page. Her boyfriend Louis and his friend

54. Chute, *Why Comics?*, *op. cit.*, p. 281.

55. While in the kids' comics, the social dictate came through the mouths of the secondary characters and the hero managed to distance himself from them by trapping them in their own way, this series, on the contrary, never ceases to highlight the formatting of the little girl's thoughts and behaviour. Far from Mafalda "the protester", as Umberto Eco nicknamed her, who deconstructed the language and habits of everyday life to question the dominant thought, Esther seems to adhere to all the linguistic, cultural or consumerist trends (Annie Conethe, "*Esther ou les mystères des 'cahiers'*", *La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image*, www.citebd.org, January 2019).

make fun of her coat at recess and Louis does not come to her birthday party. When she learns that he is at a different party, she is sad. Sattouf draws her face in a close-up with wavy eyes to highlight that she holds back tears. Breaking from his 3x4 layout, the last panel of the story covers half the page. The reader sees that she has discarded her coat on the street but all she says in a metatextual comment is: "évitez de dire à ma mère que j'ai fait ça", looking at her coat from the window. Thus, as early as the sixteenth page of the album, the reader understands how important it is for Esther to be accepted, to feel part of the group, even if it means getting rid of something she really wanted. She desires to be popular, not outcasted.

Six years later, another story provides insight into the values and societal pressures that affect the younger generation, particularly regarding materialism and the need to belong. In *Histoire de mes 16 ans*, she finally achieves "le look que je rêvais d'avoir à 14 ans" as she says in the *récitatif* (vol. 7, p. 19). Sattouf places Esther, whose body is coloured in yellow, against a white background with arrows pointing to her expensive clothing items. The yellow colour represents gold and money and emphasizes the importance of these material possessions and their high cost. Describing her outfit, she confirms: "Doudoune noire North Face (vaut une blinde : un Noël). Et EarPods sa mère. Baskets Air Jordan (une blinde aussi : mes baby sittings). Oui j'ai l'air d'une bourge." At the beginning of every new album, she explains that she attends an expensive private school but stresses that her family is not rich and that she receives scholarships. By saying "j'ai l'air d'une bourge", she suggests that she finally feels part of the group. If, in the first album, she could get rid of her coat, being poor in a rich kids' school is not something she can easily overcome. However, this outfit is not unique to her. In the next panel, Esther's appearance is identical to that of two other girls, underscoring the uniformity of the trend among her peers. Ultimately, she is just a "mirror image of every other" to quote Chaney's words.⁵⁶ In the *récitatif*, she is aware of her conformity: "en fait, oui je sais, toutes les meufs de mon lycée s'habillent comme ça, mais ça me détend de pas me faire remarquer." Although she blends in, she is still different from her peers because she had to work hard and wait to afford *the* look. As Chaney argued for Marji in *Persepolis*, "difference despite mirror-like reflection, identity despite individuality".⁵⁷ It is almost ironic that Esther feels the need to belong when she is an "I-con" in France: the past six albums have all been bestsellers, and there is a lot of merchandise with her effigy, such as agendas or notebooks.

Conclusion

The (auto)biographical series *Les Cahiers d'Esther* by Riad Sattouf demonstrates how the graphic novel can redefine autobiographical storytelling. Through metatextual strategies, Sattouf encourages readers to question notions of truth and authenticity in self-representation. By letting Esther comment on the fictionalization of her story, he breaks the traditional

56. Michael A. Chaney, "Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel Autobiography", *College Literature*, vol. 38, n° 3, 2011, p. 26.

57. *Ibid*, p. 29.

autobiographical pact and reconfigures the boundary between fact and invention. This dialogue between reality and representation shows the medium's ability to express subjective experience.

Sattouf's approach also challenges the idea of the autonomous, authoritative narrator and expands the possibilities of life writing. Beyond questions of form, the series *Les Cahiers d'Esther* offers insight into what it means to grow up as a girl in contemporary France. More than a humorous or touching work, it is a vivid chronicle of a child's developing consciousness. Through careful observation and continuity, Sattouf acts as a graphic ethnographer, transforming everyday life into visual anthropology.

Bibliography

- ADAMS Timothy Dow, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill, UNC Press Books, 1990.
- ADAMS Tony E., HOLMAN JONES Stacy, and ELLIS Carolyn, *Handbook of Autoethnography*, 2nd ed., New York, Routledge, 2022.
- BAETENS Jan, "Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples", *Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 14, n° 1, 2004. hdl.handle.net/10222/47689
- BROWN Merle E., "The Idea of Fiction as Fictive or Fictitious", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 62-73.
- BOSMA Harke and GERLSMA Coby, "From early attachment relations to the adolescent and adult organization of self", *Handbook of Developmental Psychology*, London, Sage, 2003, p. 450-488.
- BUISINE Alain, "Biofictions", *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 7-13.
- CHUTE Hillary, *Why Comics? From Underground to Everywhere*, New York, Harper, 2017.
- CHANEY Michael A., *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press, 2011.
- "Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel Autobiography", *College Literature*, vol. 38, n° 3, 2011, p. 21-44.
- CONETHE Annie, "*Esther ou les mystères des 'cahiers'*", *La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image*, www.citebd.org, January 2019.
- ERIKSON Erik, *Identity, Youth, and Crisis*, New York, W. W. Norton & Company, 1968.
- GILMORE Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- GIRARD Quentin, "Esther, un cas d'école", *Libération*, 17 March 2017. Online at www.liberation.fr
- GONZAGUE Arnaud, "'Tout est presque vrai' : rencontre avec Esther, l'héroïne de Riad Sattouf", *L'Obs*, 25 January 2016. Online at sur www.nouvelobs.com
- GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- GUNN Janet Varner, *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1982.
- HATFIELD Charles, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- LACKEY Michael, "Locating and Defining the Bio in Biofiction", *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 31, n° 1, 2016, p. 3-10.
- "Beyond Postmodern Blurring: Epistemic Precision in Writing about a Life", *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 36, n° 1, 2021, p. 1-8.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MONNOT Catherine, *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement, 2009.

REED-DANAHAY Deborah E., *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, New York, Berg, 1997.

SATTOUF Riad, *Les Cahiers d'Esther*, vol. 1 : *Histoire de mes 10 ans*, Paris, Allary Éditions, 2016.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 2 : *Histoire de mes 11 ans*, Paris, Allary Éditions, 2017.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 3 : *Histoire de mes 12 ans*, Paris, Allary Éditions, 2018.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 4 : *Histoire de mes 13 ans*, Paris, Allary Éditions, 2019.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 5 : *Histoire de mes 14 ans*, Paris, Allary Éditions, 2020.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 6 : *Histoire de mes 15 ans*, Paris, Allary Éditions, 2021.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 7 : *Histoire de mes 16 ans*, Paris, Allary Éditions, 2022.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 8 : *Histoire de mes 17 ans*, Paris, Allary Éditions, 2023.

— *Les Cahiers d'Esther*, vol. 9 : *Histoire de mes 18 ans*, Paris, Allary Éditions, 2024.

SMITH Sidonie and WATSON Julia, *Reading Autobiography Now: An Updated Guide for Interpreting Life Narratives*, 3rd ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2024.

TURPIN Laurent, "Zoom sur les meilleures ventes de BD du 15 novembre 2017", *BDZoom*, bdzoom.com, 25 January 2016.

WHITE Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

À propos des auteurs

Romarin Arnaud est doctorant en littérature comparée à l'université Sorbonne Paris Nord (laboratoire Pléiade) sous la direction de Mathilde Lévêque. Ses recherches portent sur les représentations de la transidentité dans les romans contemporains pour adolescents aux États-Unis, en France et en Allemagne.

Régine Battiston est professeure de littératures allemandes et directrice de l'ILLE (Institut de recherche en langues et littératures européennes, ILLE UR 4363) à l'Université de Haute-Alsace. Spécialiste de Max Frisch, Marlen Haushofer, Stefan Zweig, Hermann Hesse, entre autres, elle travaille sur l'écriture de soi, la mémoire, le féminin et la narration. Elle a initié depuis plusieurs années un cycle d'études sur les correspondances des écrivains publiée aux EPURE.

Karine Beaudoin, professeure adjointe au Département d'études françaises et asiatiques de l'Université Huron à London en Ontario, s'intéresse aux littératures pour l'enfance et la jeunesse, aux littératures québécoises contemporaines, à l'imaginaire des marges et des marginalités, ainsi qu'aux notions de transmission et d'adaptation. Ses plus récents travaux portent sur les œuvres de Ying Chen (*Nouvelles Études Francophones* et *Analyses*) et de Jocelyne Saucier (*In passage* et *Voix plurielles*) et les enjeux narratifs des romans pour la jeunesse et des romans historiques (*La Nouvelle Revue Synergies Canada – NRSC*).

Arnaud Genon est docteur en littérature française, agrégé de Lettres Modernes. Il enseigne à l'INSPÉ de l'Académie de Strasbourg (Université de Strasbourg) et est membre associé à l'Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes (ILLE UR 4363 – Université de Haute-Alsace). Spécialiste d'Hervé Guibert et plus généralement de l'écriture autofictionnelle et autobiographique il a publié plusieurs essais, notamment en collaboration avec Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi* (Presses Universitaires de Lyon, 2015), de nombreux articles, et codirigé (avec I. Grell) le colloque « Culture(s) et autofiction(s) » de Cerisy-la-Salle (2012) ainsi que le colloque « Hervé Guibert, d'hier à aujourd'hui » (avec F. Libasci) à la Villa Médicis, Académie de France à Rome (2021). Il travaille aussi, depuis quelques années, sur la littérature de jeunesse et la littérature *Young Adult*.

Nadège Langbour est professeur dans le secondaire et à l'Université du Mans. Docteur en lettres, elle a publié de nombreux travaux sur la littérature de jeunesse. Son essai *La littérature de jeunesse : la construction du lecteur* a été récompensé par le Prix de Recherches Scientifiques en 2019 et est publié chez L'Harmattan. Elle a aussi publié des romans et deux autres essais chez cet éditeur : *Modèles et contre-modèles de l'enseignant dans la littérature de jeunesse* (2022) et *La Littérature de jeunesse contre le harcèlement scolaire* (2024).

Stéphanie Lemarchand est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Caen. Ses recherches s'ancrent sur les théories de la réception, le *sujet lecteur* et les démarches sensibles en éducation. Elle travaille sur l'appropriation des œuvres et de la culture littéraire par les faibles et non lecteurs ainsi que sur l'apport de l'écriture créative dans les apprentissages, en particulier pour les élèves en difficulté. Une étude longitudinale sur la lecture d'adolescentes est publiée aux PUR en 2017 (*Devenir lecteur, l'expérience de l'élève de lycée professionnel*). Des prolongements de ses recherches sur la formation des enseignants et approches sensibles sont régulièrement publiés.

Déborah Lévy-Bertherat est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'École normale supérieure de Paris et membre de LPM/République des Savoirs (UMR 8241). Elle a initié et dirigé le programme Médecine-Humanités à l'ENS. Elle a notamment dirigé les ouvrages suivants : *J'ai tué. Violence guerrière et fictions* avec Pierre Schoentjes (Droz, 2010), *Enfants sauvages. Savoirs et représentations* avec Mathilde Lévêque (Hermann, 2017) et *L'Épopée des petites filles* avec Françoise Zamour (L'Improviste, 2020) et un numéro de la revue *Fixxion* sur l'enfance, avec Mathilde Lévêque (2017). Elle est également traductrice et romancière (*Les Voyages de Daniel Ascher*, Rivages, 2013 ; *Les Fiancés*, 2015 ; *Le Châle de Marie Curie*, 2017 ; *Sur la terre des vivants*, 2023).

Anne-Claire Marpeau est docteure en littérature générale et comparée (ENS Lyon/University of British Columbia, Vancouver) et maîtresse de conférences en littérature française à l'Université de Strasbourg (Configurations Littéraires). Ses recherches s'inscrivent notamment dans le champ de la littérature de jeunesse et des études de genre, et plus particulièrement dans celui de l'éthique du récit et de la narratologie féministe. Elle travaille à ce titre sur les enjeux esthétiques, éthiques et didactiques de l'écriture et de la réception des textes contenant des violences sexuelles et sexistes. Elle a co-créé le carnet de recherche *Malaises dans la lecture* et publié divers articles sur ces questions.

Juliette Massart est doctorante sous la direction d'Ivan Jablonka, réalisant une thèse sur l'enseignement de la Shoah aux enfants des années 1980 à nos jours, avec pour fil rouge la question du rôle cognitif de l'émotion dans la compréhension de l'histoire chez les enfants. La littérature pour la jeunesse est à ce titre une source centrale, en parallèle d'un travail de terrain dans les écoles et les musées-mémoriaux. Elle a participé au colloque de l'AFRELOCE sur « histoire et enfance » en 2021, dont les actes ont paru sous le titre *Quand l'enfance rencontre l'histoire. Imaginaires, représentations et savoirs* (PURH, 2025).

Honorine Rouiller est professeure à Vanderbilt University (Nashville, Tennessee). Utilisant les récits graphiques comme textes principaux, ses domaines de recherche incluent les études biographiques, les études sur la mémoire et la culture et la littérature française contemporaine. Ses recherches se concentrent sur la représentation de l'histoire et de la mémoire dans la bande dessinée.

Anne Schneider est agrégée de Lettres Modernes et maîtresse de conférences HDR en langue et littérature françaises à l'INSPÉ de Normandie-Caen / LASLAR EA 4256. Elle est spécialiste des littératures francophones, en particulier du Maghreb, des littératures de jeunesse et de Tomi Ungerer. Sa thèse, soutenue en 2008 à l'université Paris IV-Sorbonne sous la direction de Beïda Chikhi a été publiée sous le titre *La Littérature de jeunesse migrante. Récits de l'Algérie à la France* (L'Harmattan, 2013). Elle travaille également sur la guerre d'Algérie au sujet de laquelle elle sort un ouvrage aux PUC en juin 2025 sur sa transmission scolaire. Elle a publié un ouvrage sur les conflits contemporains racontés aux enfants avec *La Littérature de jeunesse veilleuse de mémoire* (PURH, 2020) et dirige la collection « Littérature de jeunesse et histoire » aux PURH. Elle a publié avec Magali Jeannin, Yann Calvet et Marie Cleren *Écritures contemporaines de la migration, Frontières, passages, errances, tragiques* (Peter Lang, 2023). Elle a dirigé un projet de recherches sur les archives de Leïla Sebbar et la réactualisation du féminisme (RIN EQELLES « En-Quête de Soi, En-Quête d'Elles », 2022-2024 financé par la Région Normandie.) Elle est présidente de l'Institut International Charles Perrault depuis 2018.

Céline Zaepffel enseigne la littérature et la culture françaises à l'Université de Leiden (Pays-Bas). Ses recherches, dans le domaine de la littérature et de la culture pour la jeunesse, se concentrent sur la diffusion historique d'idées et d'idéologies par ce biais. Ainsi, son ouvrage *Apprendre encore les Fables de La Fontaine*, à paraître en 2025 aux éditions Brill, souligne le rôle que les fables ont endossé dans la construction d'une identité française, à travers la pédagogie depuis le xvi^e siècle. Son étude de l'impact de jeux de plateaux sur la diffusion des idéologies de la Révolution industrielle au Rijksmuseum (Amsterdam) lui a permis de mesurer le rôle de la culture de jeunesse dans la pensée coloniale, qu'elle ambitionne d'approfondir dans ses recherches ultérieures.