



HAL
open science

Littérature de jeunesse et romanesque. Lieu d'élection, paradis perdu ou dernier refuge? Introduction

Anne Besson, Francis Marcoin

► To cite this version:

Anne Besson, Francis Marcoin. Littérature de jeunesse et romanesque. Lieu d'élection, paradis perdu ou dernier refuge? Introduction. *Romanesques: revue du Cercll: roman & romanesque*, 2020, 12, pp.53-66. 10.15122/isbn.978-2-406-10636-4.p.0053 . hal-03196046

HAL Id: hal-03196046

<https://univ-artois.hal.science/hal-03196046>

Submitted on 9 Dec 2022

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

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

« Littérature de jeunesse et romanesque : lieu d'élection, paradis perdu ou dernier refuge ? », dossier co-dirigé avec Francis Marcoin, *Romanesques* (Revue du Cercll / Roman & Romanesque, Université Picardie-Jules Verne), Classiques Garnier, n°12, juillet 2020.

Littérature de jeunesse et romanesque : lieu d'élection, paradis perdu ou dernier refuge ?

Les ouvrages généraux consacrés au genre romanesque n'accordent pas de place particulière au « roman pour la jeunesse » ou aux effets qu'un public spécifique de jeunes lecteurs pourrait produire sur la catégorie du romanesque. Tenter de se poser de telles questions revient-il est vrai à multiplier les perplexités, puisque l'idée de jeunesse est aussi extensive que celle de romanesque et qu'elle peut comme elle se dédoubler : si « romanesque » qualifie un certain type de texte mais aussi un certain état d'esprit, « jeunesse » renvoie de même à un âge de la vie comme à une forme de rapport au monde. Mais de plus, cet âge de la vie se partage en diverses périodes, enfance, pré-adolescence, adolescence, auxquelles s'ajoutent désormais les jeunes adultes, eux-mêmes de plus en plus âgés. Selon les moments de l'Histoire ces périodes, du reste évolutives, ont servi de repères pour dicter les règles d'un romanesque acceptable – de manière non exclusive puisque par exemple un autre critère, la distinction entre filles et garçons, est longtemps restée essentielle avant d'être contestée ou au contraire revendiquée¹.

Dira-t-on spontanément que les enfants, notamment les plus jeunes, lisent « du » roman ? On parlera plutôt d'« histoires » : « Les enfants aiment avec passion les contes ridicules : on les voit tous les jours transportés de joie, ou versant des larmes, au récit des aventures qu'on leur raconte », écrit Fénelon lorsqu'il examine « l'usage des histoires pour les enfants » dans son traité *De l'éducation des filles*². Histoire, conte et fable sont les termes qui reviennent sous sa plume pour désigner un art de raconter sans lien particulier avec ce qui serait spécifiquement littéraire. Et si les histoires sont admises et même recommandées parce qu'elles adoucissent l'instruction, qu'elles « ôtent la sécheresse des catéchismes, où les mystères sont détachés des faits », les romans sont condamnés sans rémission, car aimés par les filles « mal instruites et inappliquées », dotées d'« une imagination toujours errante » et qui « se rendent l'esprit visionnaire, en s'accoutumant au langage magnifique des héros de romans³ ».

Fénelon ne précise pas l'amplitude qu'il donne à l'enfance, mais son propos tend à valoir pour la jeunesse en général. Le roman, quant à lui, restera pour longtemps associé aux amours profanes et aux chimères qui font espérer un monde sans lien avec la réalité. En conséquence il sera exclu de la sphère de l'enfance et de la jeunesse. Les auteurs, éditeurs et prescripteurs de cette « librairie spéciale », pour reprendre l'expression de Pierre-Jules Hetzel, ont feint d'ignorer le mot de roman, qui évoquait des passions interdites aux enfants et notamment aux « jeunes personnes », aux jeunes filles trop sensibles, trop rapides à s'émouvoir des malheurs de Paul et Virginie. Le récit de Bernardin de Saint-Pierre, cette « espèce de pastorale » selon lui, est transférée avec beaucoup de retouches dans les bibliothèques pour la jeunesse, car elle

¹ Comme ce put être le cas avec la « chicklit ». En 1996, *The Bridget Jones's Diary/ Le Journal de Bridget Jones*, de Helen Fielding donne le départ de cette « littérature de poulettes » ou « de nanas », qui se décline presque immédiatement dans les collections pour adolescentes avec *The Princesse Diaries/ Journal d'une Princesse* de Meg Cabot publié chez Hachette Jeunesse à partir de 2000 ou *Confessions of Georgia Nicolson/ Le Journal intime de Georgia Nicolson*, écrit avec humour par l'Anglaise Louise Rennison et publié dans la collection « Scripto » chez Gallimard. Voir Séverine Olivier, « Le renouveau du roman sentimental pour ados : chick-lit, bit-lit... », *Lecture Jeune* n°136, 2010.

² Fénelon, *Éducation des filles*, Paris, F. Aubouin, Emery et Clouzier, 1687. Defodon (éd.), *De l'éducation des filles*, à l'usage des institutrices et des instituteurs, Paris, Hachette, 1898 (en ligne sur Gallica), p. 55.

³ Fénelon, *De l'éducation des filles*, op. cit., p. 10.

est dangereuse, non en raison de son immoralité mais du modèle de sacrifice trop sublime qu'elle propose. Balzac, dans *Le Curé de campagne*, Lamartine dans *Graziella*, Flaubert dans *Madame Bovary*, n'ont pas craint de proposer chacun leur victime de cette lecture. « Romanesque » définissant autant le tempérament de la lectrice que la nature de ce qu'elle lit, le discours critique s'attarde alors sur les effets réels ou supposés du roman.

« Ceci n'est pas un roman », telle est en quelque sorte la formule inscrite au frontispice d'une multitude de récits des temps anciens, croisades, persécutions, qui cultivent pourtant de fait un roman « intuitivement décrit comme le mode exacerbé de présentation des événements, des émotions et des actions dans le récit⁴ ». Cette exclusion ressortit ainsi de l'ordre du discours bien plutôt que de la pratique. Fénelon lui-même, « le plus bel esprit chimérique du royaume » selon Louis XIV⁵, présente comme « poème épique » en prose ses *Aventures de Télémaque*, œuvre néanmoins reçue immédiatement comme un roman, « ce qui permet de la juger d'après les principes de ce genre, et de voir son style poétique comme un handicap et son contenu amoureux comme peu convenable pour un prélat⁶ ».

On ne peut réduire le projet de Fénelon à une intention unique, mais *Les Aventures de Télémaque* proposaient un modèle de conduite à un jeune garçon, le duc de Bourgogne, promis au pouvoir, et elles sont aujourd'hui considérées comme un roman pédagogique. Dans ce type de roman la figure du précepteur, du Mentor, est essentielle : elle incarne la fonction didactique et morale d'une littérature pour la jeunesse qui relevait alors de la librairie d'éducation et qui au départ ne se veut ni littérature ni roman, même si l'ouvrage de Fénelon fut longtemps admiré comme un modèle de style. Souvent, le caractère romanescque de cette librairie apparaît alors comme une « conquête » progressivement consolidée dans une bataille contre le poids de l'instruction et de la moralisation. Mais on peut envisager un processus inverse : c'est pour transmettre aux jeunes lecteurs des connaissances en histoire et en mythologie, c'est pour leur faire connaître le monde et ses grands hommes, que les héros enfants sont mis sur les routes et subissent des épreuves. Ce cheminement est toujours à décrire, et au XIX^e siècle le mot « voyage » en vient à désigner un genre littéraire et didactique. D'une certaine manière, le projet romanescque d'un Balzac se voulant « instituteur » pose des questions analogues⁷.

L'opposition du didactique et du romanescque en littérature de jeunesse gagne donc à être reconsidérée. Amélie Calderone nous donne ici un exemple de roman involontaire ou prétendument tel avec *Les Aventures surprenantes de cinq enfants abandonnés* d'Isabelle Meunier, dont le titre est suffisamment prometteur de « saturation événementielle⁸ », tandis que le sous-titre va jusqu'à se situer sous les auspices du merveilleux, mais un merveilleux justifié par la science : « Histoire féérique de l'avenir, inspirée par l'observation des faits merveilleux déjà accomplis dans le domaine des sciences physiques et par l'étude des phénomènes de la nature ». Si cette manière de faire ne semble pas avoir plu à tous les parents, il n'en reste pas moins qu'Isabelle Meunier marque le début d'un roman scientifique où le savoir déchaîne l'imagination, à l'image des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, sous-titrés de manière provocatrice « *Voyages dans les mondes connus et inconnus* ».

⁴ Francis Langevin, « Présentation », in Yves Baudelle et Francis Langevin (dir.), « Le romanescque dans les fictions contemporaines », *Temps zéro*, n°8, juillet 2014, : <http://tempszero.contemporain.info/document1192> §1.

⁵ Cité dans *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, article « Fénelon », Paris, Fayard, La Pochothèque, nouvelle édition, 1996 [1951], p. 475.

⁶ Jean-Paul Sermain, « *Les Aventures de Télémaque* : un titre programme », *Littératures classiques* n°70, 2009, p. 147.

⁷ Il cite Bonald dans l'Avant-propos de la *Comédie Humaine* : « Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes » (*Œuvres complètes*, A. Houssiaux, 1855, vol. 1, p. 23).

⁸ Selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanescque », in Gilles Declercq et Michel Murat, *Le Romanescque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Même dans le *Guide de littérature pour la jeunesse* de Marc Soriano, paru en 1975, il n'y a pas d'entrée « Roman » alors que le conte, la poésie et la bande dessinée y ont droit⁹. Certes, le roman n'en est pas absent, mais il apparaît d'une manière supplétive dans l'entrée « Policier (Roman et littérature de jeunesse) » ou à l'intérieur d'une notice, par exemple celle consacrée à Jules Verne, avec un sous-titre, « Le roman de la science ». Le roman d'aventure lui-même, évoqué à propos de tel ou tel auteur, ne fait pas l'objet d'un propos spécifique, et figure furtivement dans l'entrée « Aventure vécue », où Soriano examine si le goût de la vérité a succédé à celui de la fiction. Le mot « aventure », comme celui de « récit », permet ainsi de ne pas s'attarder sur la notion de romanesque, et Soriano souligne lui-même cette équivoque en rappelant que Defoe a présenté « l'équipée » de Robinson comme un récit véridique. Mais il se montre assez confus lorsqu'il oppose « l'aventure gratuite » et « l'aventure humaniste », celle où l'on ne cède pas à la tentation doloriste, à la mystique de l'effort, car il faut « abandonner tout égoïsme et toute fatuité¹⁰ ».

Dans cette perspective, il convoque deux exemples, *Un homme véritable* de Boris Polévoï et *Le Champion* de Paul Berna, qui débouchent « sur une meilleure compréhension de notre nature et de la solidarité qui nous lie aux hommes ». Ces deux exemples nous apparaissent problématiques, pour des raisons presque opposées. Boris Polévoï est un écrivain soviétique, ardent soutien de la politique stalinienne ; dans *Un homme véritable*, paru en 1947, il relate les exploits authentiques d'un pilote russe de la Seconde Guerre mondiale, dont Prokofiev a par ailleurs tiré un opéra. Le livre, présenté ou non comme un roman selon les éditions, est traduit en 1950 par Roger Garaudy, alors membre du comité central du Parti communiste français, pour les Éditeurs français réunis, dans une collection qui ne s'adresse pas particulièrement à la jeunesse. « Réalisme socialiste pas mort », s'est écrié Aragon en 1957 à propos de *L'Or*, un autre roman de Polévoï, selon lui « un roman véritable¹¹ ».

Ce que retient Soriano, dans la grande lignée de la critique pédagogique en honneur depuis les Lumières, c'est donc l'exemplarité, l'« utilité », terme qui définissait les ouvrages récompensés par les prix Montyon tout au long du XIX^e siècle. Cette « utilité » caractérise aussi *Le Champion* de Paul Berna, dont le jeune héros, un enfant malingre, part à la reconquête de sa santé et de lui-même, finissant par devenir champion de natation¹². Mais si cette histoire parue en 1959 se veut ancrée dans la réalité de son époque, il s'agit d'une fiction qui se donne les airs d'un « roman véritable ». Soriano peut donc réunir sous le même terme « aventure » des récits fondés ou non sur des événements réellement vécus, et il est vrai que linguistiquement parlant rien ne permet de déceler le caractère fictif d'un récit réaliste au sens plat du terme.

Paru en 2013, le *Dictionnaire du livre de jeunesse*, sous la direction d'Isabelle Nières-Chevrel et de Jean Perrot, accorde une place nettement plus substantielle au roman, mais en le déclinant sous dix entrées, « Roman d'aventure », « Roman du quotidien », « Roman fantastique », « Roman historique », « Roman policier », « Roman populaire », « Roman pour adolescents », « Roman préhistorique », « Roman scolaire », « Roman scout »¹³. On peut leur ajouter des entrées comme « Robinsonnade » et « Fantasy ». À titre de comparaison, *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, paru quelques années plus tôt, en 2006, et conçu dans une perspective internationale mais à large domination anglo-saxonne, n'avait ni entrée « Novel » ni entrée « Romance », mais une entrée « Non-Fiction ». On aurait pu donc s'attendre à une entrée « Fiction », que l'on ne trouve pas, au contraire de « Fantasy »,

⁹ Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs*, Flammarion, 1975.

¹⁰ Marc Soriano, *op. cit.*, p. 61-63.

¹¹ Aragon, « Réalisme socialiste pas mort », *Les Lettres françaises* n°673, 30 mai-5 juin 1957.

¹² Paul Berna, *Le Champion*, Paris, GP, Bibliothèque Rouge et Or « Souveraine », 1959.

¹³ Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Edition du Cercle de la Librairie, 2013.

« Adventure Books », et l'auteur de cette notice renvoie aussi à « Adventures Game Books », « Colonial Fiction », « Robinsonnade », « Sea Stories »¹⁴.

Cette manière de faire permet de ne pas se perdre dans une vaine tentative de cohérence tout en balayant largement le spectre de la littérature narrative publiée à l'intention de la jeunesse ou lue par elle. Mais du coup, elle tend à constituer des genres ou des sous-genres séparés de manière en partie illusoire et selon des critères de nature diverse, renvoyant tantôt au lectorat tantôt aux types de mondes incarnés. D'autre part, ces sous-genres ne sont pas sans se recouvrir dans une liste où manquent des entrées comme par exemple « Roman scientifique » ou « Roman sentimental ». Enfin, dans le *Dictionnaire du livre de jeunesse*, trois catégories, « Roman pour adolescents », « Roman scolaire » et « Roman scout », peuvent être considérées comme spécifiques du champ, mais avec des caractéristiques extrêmement différentes, les deux dernières ayant néanmoins pour trait commun d'être liées à une époque précise et d'être aujourd'hui des formes éteintes. Plus largement, tous ces types de romans ont des carrières différentes dans le temps et des appellations plus ou moins officielles. La plus ancienne et la plus reconnue est sans doute celle du roman historique, qui présente l'intérêt de concilier le goût pour les histoires et les leçons de la grande Histoire, cette dernière permettant aussi de faire passer pour authentiques des aventures imaginées par les auteurs.

Le roman du quotidien a également une certaine ancienneté mais sous d'autres appellations, ou surtout sans être désigné comme roman. On parlera ainsi de « scènes de la vie réelle »¹⁵, sans noter que cette formule venait en quelque sorte de Henry Murger, dont *Les Vacances de Camille. Scène de la vie réelle* (1857) est dédié à son ami Champfleury. Il s'agit donc du « roman réaliste », alors bien éloigné de la littérature de jeunesse, même si la réalité sociale est largement présente à la fin du XIX^e siècle dans l'édition catholique, notamment Lefort à Lille, qui ne cesse de camper de jeunes ouvriers et ouvrières guidés vers le bon chemin. On pourrait dès lors aussi parler d'un « roman ouvrier », qui serait aujourd'hui sans objet mais qui a vécu de diverses manières, notamment dans le cadre du roman scolaire, avec par exemple *Milot* de Charles Vildrac, où le jeune Émile va s'essayer à divers emplois avant de rejoindre l'élite des ouvriers en devenant typographe¹⁶. Ce parcours « héroïque » proposé aux garçons de l'école primaire pourrait être comparé à celui des filles du docteur March, dans le roman de Louisa-May Alcott, *Little Women*, considéré comme un prototype de la « woman's fiction » ou de la « domestic novel », qui propose aussi des formes d'émancipation mais plutôt dans le cadre du foyer¹⁷.

C'est dans cette lignée que prend place encore l'œuvre de Colette Vivier, ici présentée par Guillemette Tison, qui souligne la présence en creux, dans *Le Petit Théâtre*, d'un autre modèle, plus aventureux, plus romanesque, plus masculin, celui du *Sans famille* d'Hector Malot. Le roman du quotidien s'est sans doute davantage décliné au féminin, même si l'attachement à la maison ne signifie pas toujours un renfermement, comme l'indique le titre d'un roman de Colette Vivier, *La Porte ouverte*, où la pièce unique d'une famille accueille des enfants perdus et sert d'atelier de couture à la mère¹⁸.

D'une certaine façon, toutes ces catégories de romans illustrent autant de variations sur la distinction que font les Anglo-Saxons entre *romance* et *novel*, mais si nombre d'entre elles

¹⁴ Jack Zipes (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, 4 volumes, Oxford Universal Press, 2006.

¹⁵ Voir par exemple Valentine Vattier, *La meilleure part. Scènes de la vie réelle*, Tours, Mame, « Bibliothèque de la jeunesse chrétienne », 1861. Ou Michel Bony, *La Jeune ouvrière, scènes de la vie réelle*, Argenteuil, imprimerie de l'œuvre de Notre-Dame du Bon-Conseil, 1895.

¹⁶ Charles Vildrac, *Milot. Vers le travail*, Paris, SUDEL, 1953.

¹⁷ Louisa-May Alcott, *Little Women*, traduction française : *Les Quatre filles du docteur March*, Paris, Hetzel, 1880.

¹⁸ Colette Vivier, *La Porte ouverte*, Paris, Bourrelie, 1955.

sont communes avec la littérature générale, c'est le « pour la jeunesse » qui institue une différence. De plusieurs ordres, et en premier lieu au travers d'un adoucissement, d'une euphémisation qui donne par exemple à ce « réalisme » une forme acceptable mais qui a souvent disqualifié les œuvres en question. Ce romanesque euphémisé disparaît progressivement, et parallèlement la notion de roman est invoquée plus ouvertement au travers d'un terme qui s'est imposé, celui de « roman jeunesse », formule étrange d'un point de vue linguistique mais qui a pour effet de brouiller le lien exact entre roman et jeunesse, effaçant le « pour » et le « de », mêlant l'adresse et l'origine, créant une sorte d'équivalence entre les deux mots : le roman est jeunesse, la jeunesse est roman.

L'enfance, longtemps minorée dans les représentations littéraires, est devenue dans les perceptions des âges de la vie le moment romanesque par essence – l'enfant, être aux passions intactes, est lâché dans un monde toujours neuf qu'il découvre, errant ou entraîné malgré lui, disponible pour l'aventure : c'est Rémi dans *Sans Famille* d'Hector Malot ou Jim Hawkins dans *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson. Encore les deux cas sont-ils très différents, et ces deux romans, parus à quelques années d'intervalle, illustrent le passage d'un romanesque éducatif à un romanesque absolu, ne trouvant qu'en lui-même sa raison d'être : l'ouvrage d'Hector Malot paraît d'abord en 1877 comme feuilleton dans un journal pour adultes, *Le Temps*, puis en volume chez Dentu. Il avait certes été primitivement entrepris pour Hetzel, qui le rééditera deux ans plus tard dans sa « Bibliothèque d'Éducation et de Récréation », et il s'inscrit dans cette mouvance humaniste qui célèbre le courage et la volonté. C'est malgré lui que Rémi, d'abord enlevé puis vendu, part sur les routes, même s'il finit par y trouver son compte. *Treasure Island* paraît peu après, entre la fin 1881 et le début 1882, dans *Young Folks*. Il marque une rupture et un avènement, celui du roman d'aventure qui ne s'appuie sur aucun souci d'apprentissage et qui livre son jeune héros au monde cruel de pirates demeurés à jamais des enfants barbares.

Plus profondément, l'enfance, temps du passé des auteurs adultes qui la représentent, est toujours, déjà, le temps du récit, et le temps par excellence du romanesque, identifié comme tel aussi bien par Albert Thibaudet (pour qui Alain-Fournier dans *Le Grand Meaulnes* « avait compris que l'aventure romanesque n'est purement belle que dans un milieu d'enfants¹⁹ ») que par Michel Murat quand il écrit : le « romanesque nous transporte dans un monde antérieur, héroïque, que caractérisent l'intensité et l'exemplarité des affects », « c'est le monde de l'enfant lecteur que nous avons été et qu'en nous-mêmes nous demeurons, pour peu qu'une occasion se présente²⁰ ».

Nous sommes alors aux frontières du récit d'enfance, qui parle de l'enfance mais s'adresse à un lecteur nostalgique d'une enfance qui se reconfigure à partir de ces lectures²¹. Et dans la foulée, les romans adressés à cet âge bénéficieraient de certains privilèges : les auteurs y sont autorisés à avoir recours, sans distance obligée, à un romanesque ailleurs considéré comme obsolète, tant il est vrai que « la littérature pour la jeunesse fonctionne comme un refuge et un incubateur pour des types littéraires provisoirement passés de mode²² ». Ce serait déjà en soi une belle raison de se pencher sur le romanesque en littérature de jeunesse que d'y voir le lieu privilégié d'une exaltation « naïve » des pouvoirs de la « fiction »²³. Ce terme de « fiction »

¹⁹ Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue française* n°72, 1^{er} semestre 1919, p. 597-611, cit. p. 607.

²⁰ Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque* op. cit., p. 223-232, cit. p. 225.

²¹ Voir Alain Schaffner (dir.), *Romanesques* n°1 *Récit d'enfance et Romanesque*, Paris, Encrage, 2005.

²² « Children's literature is a safe-house and incubator for literary modes that are temporarily out of fashion », Kimberley Reynolds (dir.), *Modern Children's Literature. An Introduction*, Palgrave MacMillan, 2005, p. 4. Nous traduisons.

²³ Pouvoirs de la fiction par ailleurs à nouveau célébrés par le discours critiques, sur de tout autres corpus, par les travaux de Tiphaine Samoyault, Marielle Macé ou Alexandre Gefen.

s'impose de plus en plus, de même que l'expression « littératures de l'imaginaire », et tous deux concurrencent le mot « roman », tellement ambigu, même si, on l'a vu, l'expression « roman jeunesse » est aujourd'hui devenue courante.

Le caractère presque hégémonique de la fantasy, présentée comme un genre à part entière, traduit une victoire de cet « imaginaire », terme propice à tous les investissements affectifs et intellectuels, et va de pair avec une célébration du récit sous toutes ses formes, écrites ou transmédias. L'impressionnante expansion éditoriale du domaine « jeunesse », et la pleine reconnaissance d'un public adulte adepte de plaisirs « régressifs » de mieux en mieux assumés, pourrait trouver une piste d'explication dans cette « relation romanesque²⁴ » plus directe et pleinement euphorique. Rien n'interdit aux adultes de lire au premier degré, pour le plaisir de l'aventure, ni non plus aux plus jeunes d'accéder à des textes d'une grande sophistication dans leur maniement post-moderne des procédés métalectiques ou transfictionnels par exemple.

Ce croisement des lectorats a toujours existé, la littérature de jeunesse étant en partie une littérature dérobée. Mais la notion de *crossover* développée par la critique anglo-saxonne²⁵ souligne le renversement que constitue l'appropriation par les adultes de ce « roman jeunesse ». Ce phénomène, illustré avec éclat par les derniers volumes de la série « *Harry Potter* », ne touche pas exclusivement la fantasy, et Rachel Falconer²⁶ développe notamment l'exemple de *The Curious Incident of the Dog in the Night Time /Le bizarre incident du chien pendant la nuit* (2003) de Mark Haddon. Et plutôt que d'y voir le signe d'une régression, elle appuie le vibrant plaidoyer de Pullman, l'auteur de *His Dark Materials/A la croisée des mondes* en faveur de cette littérature où sont abordées les plus grandes questions de notre temps²⁷. Il y a des sujets trop grands pour la fiction adulte, ose-t-il dire, cette fiction adulte qui a souvent déserté le récit. Falconer avance la notion de *crossreading*, liée à cette recherche par l'adulte de ce que nous appelons « romanesque ». C'est ce que Vivien Bessières désigne ici comme « *romance* pédagogique », *romance* caractérisée par la critique du monde adulte à travers le regard de l'enfant : « Dans *Harry Potter*, c'est le monde des adultes qui ne va pas, c'est-à-dire le monde des Dursley, cette famille désespérément normale qui a recueilli Harry malgré elle, après la mort de ses parents ». Ce point de vue d'en bas serait consubstantiel à la littérature de jeunesse et lui permettrait de prendre toute son acuité.

C'est ce que dit d'une autre façon, ici également, Hélène Stoyanov à propos de la représentation de la migration : « À partir des années 2010, les œuvres à destination des jeunes lecteurs donnent à voir le résultat des décisions des adultes » ; quand, dans un album, les produits d'import-export estampillés et bardés de certificats peuvent continuer le voyage au contraire des enfants, qui ne peuvent montrer aux douaniers qu'un vieux bout de papier journal avec la photo de l'équipe nationale de football, il est clair que c'est tout l'arsenal réglementaire de ces adultes qui est contesté. Mais cette remise en cause s'adresse aussi à ces mêmes adultes.

Cette manière de se faire plus petit pour traiter de grandes choses est dans la tradition de cette

²⁴ Franck Wagner propose, dans *Romanesques* 10, 2018, de « nommer *relation romanesque* ce geste foncièrement ambigu, entre adhésion et distanciation, par quoi auteurs et lecteurs entreprennent, au prisme d'un imaginaire commun remis en jeu par l'imagination, de sans cesse renégocier la relation bijective de la fiction narrative et de la vie » (« En fiction majeure. La relation romanesque dans *Là où les tigres sont chez eux, La Montagne de minuit* et *L'Île du point Némé* de Jean-Marie Blas de Roblès », cit. p. 20).

²⁵ Voir Sandra Beckett, *Crossoverfiction Global and Historical Perspective*, New York, Routledge (Children's Literature and Culture), 2008.

²⁶ Rachel Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, Routledge, 2009.

²⁷ Philip Pullman, *Writing Fantasy Realistically*, Sea of Faith Network, PNational Conference, 2002, <https://www.sofn.org.uk/conferences/pullman2002.html>

« littérature » de jeunesse, depuis la mode des contes de fées à la fin du règne de Louis XIV²⁸ en passant par Hugo, qui ne cesse de s'interroger sur le rapport entre l'épique et l'enfantin, de développer l'antithèse entre le grand et le petit – ainsi avec le personnage de Gavroche, et explicitement dans *L'Art d'être grand-père*. On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir l'album, « la grande invention de la littérature d'enfance et de jeunesse²⁹ » devenir lui aussi une lecture d'adulte, quelquefois pour sa sophistication très accentuée, mais aussi et surtout, comme le montre ici Éléonore Hamaide à propos d'une trilogie de Mélanie Rutten, pour sa capacité à illustrer un romanesque vu par Roland Barthes comme « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie ». Mais ce dénuement va de pair avec une intertextualité qui devient à la fois moteur de l'intrigue, de l'identité des personnages et moyen de jouer avec la mémoire culturelle du lecteur.

Ici, le romanesque de l'image permet l'investissement du lecteur. On pourrait citer aussi l'œuvre d'Anne Brouillard, qui semble s'évertuer à jouer avec son nom en nous proposant des suites d'images sans paroles, toujours un peu brouillées, un peu floues. Dans *Cartes postales*, les seuls mots du « récit » figurent sur la première page : c'est le texte d'une carte postale que Pimpinelle Saxifrage envoie à Marin du marécage, Boîte aux lettres vertes, Le grand marais. « Le chien écrit aussi une carte postale », précise-t-elle. Suit toute une série de cartes énigmatiques, chargée de « hiéroglyphes », de timbres et de tampons postaux³⁰. Sur les sites en ligne où des lecteurs rendent compte de leurs lectures, ceux-ci parlent volontiers d'univers poétique. « De nombreux ouvrages d'Anne Brouillard sont sans texte : ses peintures racontent. Elles racontent un univers poétique, parfois nostalgique, souvent mystérieux », peut-on lire aussi sur le site des éditions Thierry Magnier³¹.

Ce qui saute aux yeux, dans les albums de Fred Bernard et de François Roca, où Florence Gaiotti analyse « l'ampleur et la concentration du romanesque », c'est au contraire une dimension élargie à tous points de vue, dans le format, dans les mondes évoqués, divers, exotiques, convoquant des souvenirs d'aventures. Une « constellation de romanesques » qui joue aussi avec les éléments initiatiques du conte, les épreuves, les rencontres de bons et de méchants. Mais, comme l'indiquent eux-mêmes les auteurs, cette ampleur doit se conjuguer avec l'espace réduit de l'album, et donc la question de la miniaturisation.

Le roman pour la jeunesse semble en effet caractérisé également par le recours à la reprise, à la réécriture. Il a toujours beaucoup joué avec ses modèles, comme le montre la foisonnante robinsonnade³². Il se nourrit du conte : un volume de la revue *Modernités* a été récemment consacré à « l'épanchement du conte dans la littérature »³³ ; avec les « genres de l'imaginaire », fantasy et science-fiction, il puise après Tolkien aux sources de l'épopée et du roman médiéval ; il reste hanté par le « grand roman » du XIX^e, aux frontières du roman populaire, comme le montre ici l'étude de Christine Prévost consacrée au *steampunk*, ce courant esthétique qui pratique une espèce de « bricolage », mêlant des parcelles de roman et de sciences, un jeu de construction et de déconstruction, cultivant l'anachronisme, les rencontres improbables, une remise en circulation de la culture d'un lecteur qui est de plus en

²⁸ Yvan Loskoutoff, *La Sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1987.

²⁹ Selon Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier Jeunesse, coll « Passeurs d'histoires », 2009, p. 119.

³⁰ Anne Brouillard, *Cartes postales*, Paris, éditions du Sorbier, 1994.

³¹ <https://www.editions-thierry-magnier.com/auteur-anne-brouillard-3740.htm>

³² Voir Danielle Dubois, « La robinsonnade, un détournement de texte », *Revue des Sciences humaines* n°225 : *L'Enfance de la lecture*, 1982.

³³ Sous la direction de Christiane Connan-Pintado, Pascale Auraix-Jonchière et Gilles Béhotéguy), *Modernités* n°43, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

plus un « jeune adulte » initié à divers types de récits, même si une lecture moins savante reste possible et même prévue. Le *steampunk* témoigne de la capacité de la littérature de jeunesse à se renouveler sans refuser aucun héritage, sans hiérarchie de légitimité, entre générations.

Isabelle Casta use d'un vocabulaire voisin à propos des « sagas young adult de la fantasy » en parlant d'un « recyclage permanent des références et des prestigieux ancêtres au service d'une fiction plus modeste dans ses outils » et du « caractère immersif que ces formes véhiculent, transformant le spectateur en fictionaute » : « Tout se passe comme si les fictions « grand public » se vouaient à ré-armer et ré-animer des figures plus élitaires ; l'Europe enchantée et érudite n'est donc jamais absente de ces grandes sagas ». On peut donc parler d'une compétence romanesque, partie intégrante de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme « compétence fictionnelle³⁴ ». Ainsi, Edgar Dubourg étudie ici, dans *Harry Potter*, comment plusieurs dispositifs diégétiques et stylistiques sont romanesques en ce qu'ils permettent de comprendre les effets d'une immersion fictionnelle consciente, en ce qu'ils permettent une « fiction partagée ». Celle-ci est liée à une mutation du roman allant vers l'approfondissement de la conscience des personnages, avec la représentation d'états mentaux de plus en plus nombreux. On constate un élan vers davantage de représentations d'activités imaginatives délibérées dans les fictions : « Si ce qui est romanesque est ce qui imite et poursuit d'autres façons la conquête de la fiction, on comprend mieux que la fiction adressée à la jeunesse puisse être considérée globalement comme un refuge pour le romanesque ».

Toutes ces études se rejoignent donc sur la question de cette compétence, sur celle de l'intertextualité et du jeu avec les références ce qui pourrait nous conduire *a contrario* d'un bovarysme supposant une adhésion et une croyance. Mais paradoxalement, même le livre-jeu, revisité ici par Sébastien Wit, et que nous pourrions plutôt appeler « roman-jeu », ne se réduit pas à une dimension ludique et l'intrigue à un prétexte. Parler de roman quand les Anglais disent « story », c'est d'ailleurs postuler qu'un lecteur est bien invité, d'une manière nouvelle alors, à pénétrer dans un monde doté de traits qui en font sa cohérence. Ces traits sont certes stéréotypés, et « le romanesque résiduel des *topoi* côtoie un a-romanesque radical ». Mais ce romanesque qui « se replie sous son expression la plus naïve » n'est-il pas celui de maint roman d'aventures ?

Mais dans ce concert plutôt flatteur pour cette notion si longtemps méprisée, il fallait sans doute une nuance, ici apportée par Lise Romain et Marie Sorel. En effet, le « roman jeunesse » se dote des plus hautes ambitions et prétend affronter les questions les plus vives. Aucun sujet ne lui est étranger, le déplacement des réfugiés comme on l'a vu plus haut, la Shoah³⁵, etc. Certains auteurs, au moment de l'attentat du Bataclan en 2015, ont ressenti l'urgence d'écrire sur le terrorisme mais se retrouvent devant la difficulté de traiter ce sujet qu'ils n'abordent que de façon dilatoire et en multipliant les situations aventureuses ou sentimentales. Il s'agit aussi, en quelque sorte, de reconforter le lecteur, et cette fonction consolatrice a été reconnue au roman populaire par Umberto Eco. Il se pourrait qu'elle caractérise aussi ce roman jeunesse si critique pour le monde des adultes et qui peut se poser la question de l'avenir qu'il pressent, de l'espoir qu'il ménage, pour un lectorat qui, en principe, a encore longtemps à vivre.

**Anne Besson et Francis Marcoin, Université d'Artois (Arras), « Textes et Cultures »
(UR 4028)**

³⁴ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica*,
<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

³⁵ Voir Marie-Cécile Schang, « Faire un détour par la « littérature de jeunesse » ?, *Revue d'Histoire de la Shoah* n°193, 2010, pages 219 à 233, qui montre que les auteurs ont dû chercher des solutions alternatives au roman historique traditionnel pour écrire des fictions sur la Shoah.

