

ROMANICA
SILESIANA



N° 1 (19)

**S'instruire ? S'évader ? S'émouvoir ?
Perspectives contemporaines
des littératures pour les adolescents
et les jeunes adultes**

2021



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



No 1 (19)

S'instruire ? S'évader ? S'émouvoir ?
Perspectives contemporaines
des littératures pour les adolescents
et les jeunes adultes

2021

ROMANICA
SILESIANA



NO 1 (19)

S'instruire ? S'évader ? S'émouvoir ?
Perspectives contemporaines
des littératures pour les adolescents
et les jeunes adultes

2021

Sous la rédaction de
EWA DRAB
ALEKSANDRA KOMANDERA

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Recenzenci / Évaluateurs

GERARDO ACERENZA (Università degli Studi di Trento), SYLVIE BRODZIAK (Université Cergy-Pontoise), MARIA CENTRELLA (Università degli Studi di Napoli „L'Orientale”), HÉLÈNE CHARDERON (Mary Immaculate College, Limerick), MARZENA CHROBAK (Uniwersytet Jagielloński), JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA (Université de Porto), YOUCEF IMMOUNE (Université Alger 2), ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA (Uniwersytet Opolski), EWA KALINOWSKA (Uniwersytet Warszawski), DARIYA KHOKHEL (Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University), NAWEL KRIM (Université Alger 2), OLGA KULAGINA (Université pédagogique d'État de Moscou), ESTHER LASO Y LEÓN (Université d'Alcalá, Madrid), ANNA MAZIARCZYK (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SVETLANA MIKHAILOVA (Moscow City University), KRYSZYNA MODRZEJEWSKA (Uniwersytet Opolski), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), ADRIAN RADU (Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca), MARTINE RENOUPREZ (Universidad de Cádiz), ODILE RICHARD-PAUCHET (Université de Limoges), ANNE SCHNEIDER (INSPE Université de Caen-Normandie), CLAUDIA SOUSA PEREIRA (University of Évora), ANITA STAROŃ (Uniwersytet Łódzki), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESÁ (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (EWA DRAB, ALEKSANDRA KOMANDERA)	9
--	---

Études

THIERRY POYET	
Cheminer vers la littérature patrimoniale grâce aux œuvres « mythographiantes »	17
ANNE SECHIN	
Légitimité littéraire de la littérature jeunesse : les <i>Hunger Games</i> de Suzanne Collins	32
ALIZON PERGHER	
La construction du sentiment moral dans les romans contemporains pour la jeunesse <i>Le Chagrin du roi mort</i> et <i>Le Combat d'hiver</i> de Jean-Claude Mourlevat	42
KVĚTUŠE KUNEŠOVÁ	
Comprendre et respecter l'autre : le cas de l'autisme dans le roman pour adolescents et jeunes adultes	58
PIERRE SUZANNE EYENGA ONANA	
Écriture féminine de jeunesse et postulation de l'émergence d'un pays dans <i>Lettre à Tita 2</i> : entre anti-modernisme, exaltation passéiste et quête éthique	68
MARIE-CLAUDE HUBERT	
Renouvellement du personnage de la sorcière dans le roman pour la jeunesse	80
AGNIESZKA LOSKA	
<i>Mercy Thompson</i> de Patricia Briggs – une série pour les jeunes féministes ?	93
ZUZANNA SZATANIK	
Périphérie de la jeunesse de fille ; <i>Plain Kate</i> d'Erin Bow	105

TUĞÇE ALKIŞ	
Décrypter le soi et le monde à travers la fantasy dans <i>Coraline</i> de Neil Gaiman	116
EWA DRAB	
L'identité adolescente face à l'Autre dans l' <i>organic</i> fantasy de Nnedi Okorafor	129

Varia

GUY PIERLOT	
<i>Les Carnets de mon ami Sancho</i>	143
Synopsis	143
Biographie de l'auteur	144
Préface	144
« Du Pays des Totalitarismes »	145
« Du Pays de l'Altruisme »	151

Contents

Preface (EWA DRAB, ALEKSANDRA KOMANDERA)	9
--	---

Essays

THIERRY POYET Walking Towards Heritage Literature Thanks to “Mythographic” Works	17
ANNE SECHIN Suzanne Collins’s <i>Hunger Games</i> : Can YA Literature Be <i>Literature</i> ?	32
ALIZON PERGHER Construction of Moral Feelings in Contemporary Youth Novels <i>Le Chagrin du roi mort</i> and <i>Le Combat d’hiver</i> by Jean-Claude Mourlevat	42
KVĚTUŠE KUNEŠOVÁ Understand and Respect the Other: the Case of Autism in the Novel for Teenagers and Young Adults	58
PIERRE SUZANNE EYENGA ONANA Female Youth Writing and the Postulation of the Emergence of a Country in <i>Lettre à Tita 2: Between Anti-Modernism, Past Exaltation and Ethical Quest</i>	68
MARIE-CLAUDE HUBERT The Character of <i>Witch Revised</i> in Novels for Teenagers.	80
AGNIESZKA LOSKA <i>Mercy Thompson</i> by Patricia Briggs – a Series for Young Feminists?	93
ZUZANNA SZATANIK Peripheries of Girlhood; Erin Bow’s <i>Plain Kate</i> .	105
TUĞÇE ALKIŞ Deciphering the Self and the World Through Fantasy in Neil Gaiman’s <i>Coraline</i>	116

EWA DRAB	
Teenage Identity in the Face of the Other in Nnedi Okorafor's Organic Fantasy	129

Varia

GUY PIERLOT	
<i>Letters from My Old Friend Sancho</i>	143
Synopsis	143
Author's biography	144
Preface	144
"From the Land of Totalitarianisms"	145
"From the Land of Altruism"	151



Mot de la Rédaction

Bien que l'on parle de la baisse de la lecture chez les jeunes, rien n'est moins apparent à l'en croire les résultats des enquêtes du Centre national du livre, menées entre 2016 et 2018 auprès de jeunes lecteurs (des enfants jusqu'aux jeunes adultes)¹. Les études démontrent que les jeunes non seulement lisent, mais qu'ils aiment lire. Si ce bilan paraît optimiste, la pratique analysée n'échappe pourtant pas aux observations multiples sur les changements qui s'opèrent dans la façon de lire parmi les jeunes, le choix de leurs lectures et les causes de leur réticence à lire. D'autre part, le marché éditorial de la littérature pour la jeunesse, qui ne cesse de croître et se développer selon les tendances et modes du temps, témoigne également d'un grand intérêt accordé aux livres pour la jeunesse par les auteurs et les éditeurs, qui comblent la soif de lecture du jeune public ou qui l'excitent. En essayant de s'éloigner de la production stéréotypée, reposant sur les classifications par tranche d'âge ou par sexe, la littérature pour la jeunesse, le roman pour les adolescents et les jeunes adultes y compris, cherche des modalités pour entretenir le dialogue avec des changements qui surviennent sur le plan idéologique, didactique, historique ou social. C'est pourquoi elle s'ouvre sur de nouveaux thèmes, parfois minoritaires ou absents auparavant, introduit le héros transgressant les schémas conventionnels et invite le jeune lecteur à se plonger dans une lecture agréable, non dépourvue de moments de réflexion sur lui-même et sur le monde qui l'entoure.

La présente livraison de la revue *Romanica Silesiana*, qui prend pour le fil conducteur les comportements et les usages lectoraux des adolescents et des jeunes adultes, essaie de répondre à la question portant sur leurs attentes et les raisons qui les incitent à choisir un livre, ainsi que sur les choix faits par des auteurs, les règles conditionnant l'offre de la littérature pour la jeunesse contemporaine. Tout en gardant dans l'esprit les enjeux des littératures pour les adolescents et les jeunes adultes, que l'on peut formuler par les juxtapositions instruire/s'instruire, faire rêver/s'évader, toucher/s'émouvoir, les dix études réunies dans ce volume se réfèrent aux littératures avant tout d'expression française

¹ Cf. <https://fr.calameo.com/read/001828715ab2eafcee3ee?page=1> (date de consultation : le 7 octobre 2019).

et anglaise. S'articulant autour de plusieurs axes de recherche, les textes concernent non seulement l'histoire littéraire de France mais aussi celle des lettres québécoises, camerounaises ou même tchèques, ainsi que celle des littératures des États-Unis, du Canada et de l'Angleterre.

Les deux premières contributions proposées concernent notamment le statut de la littérature pour la jeunesse en référence à la littérature dite générale et aux démarches qui fondent sa légitimité. Ainsi, Thierry POYET soumet à l'examen les romans pour la jeunesse qu'il qualifie d'œuvres « mythographiantes » et démontre qu'elles constituent une étape de lecture qui rapproche le jeune lecteur des textes patrimoniaux. Les jeunes seraient intéressés par les classiques comme conséquence des lectures précédentes : celle des ouvrages pour la jeunesse et celle des livres des auteurs contemporains. Dans son interprétation du mythe de Rimbaud, à l'exemple des romans *Arthur Rimbaud. Le Voleur de feu* de Sarah Cohen-Scali et *Les Jours fragiles* de Philippe Besson, orientée sur les possibilités de la littérature pour la jeunesse d'émouvoir, de faire rêver et d'instruire, l'auteur dévoile la potentialité de la littérature « mythographiante » dans le cadre scolaire et l'importance des choix opérés par des enseignants dans le but de promouvoir la « lecture des œuvres mythographiantes comme un cheminement efficace » vers les grands classiques. Cette réflexion sur le statut de la littérature pour la jeunesse trouve un élargissement intéressant dans le travail d'Anne SECHIN, qui réfléchit notamment sur la littérature pour les jeunes adultes. En s'appuyant sur le succès phénoménal des *Hunger Games* de Suzanne Collins, la chercheuse s'interroge sur les liens entre les best-sellers et la valeur littéraire d'une œuvre et examine s'il existe des critères de littérarité applicables à la littérature pour les jeunes adultes, qui permettraient de trancher sur ses classifications usuelles comme la littérature populaire, la paralittérature ou la « trash culture ». La réflexion sur les fonctions de la littérature, notamment celles divertissante et didactique dégagées dans la trilogie dystopique, mène vers le questionnement de l'aspect éthique de livres à forte vente, soupçonnés d'être de connivence avec le système capitaliste.

Indépendamment de la légitimité reconnue ou non et sans tenir compte de son statut générique, la littérature pour les adolescents et jeunes adultes offre aux auteurs un vaste terrain pour cultiver une dimension morale et influencer, par l'intermédiaire des personnages modèles, sur le comportement social des jeunes. Cette orientation didactique, à côté des éléments ludiques et esthétiques inclus dans une histoire aventureuse, inspire la réflexion d'Alizon PERGHER, qui démontre, en se référant aux romans *Le Chagrin du roi mort* et *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat, les mécanismes narratifs de la création du sentiment moral parmi les jeunes lecteurs. L'approche thématique, focalisée sur les représentations de la guerre et de la liberté, permet également de situer la problématique de la littérature pour les adolescents et les jeunes adultes dans le contexte de dialogue avec les conventions et les stéréotypes et de démontrer ainsi qu'une

des fonctions de ce type de littérature est moins de fournir la réponse que d'interroger. En revanche, Květuše KUNEŠOVÁ propose une étude thématique focalisée sur la portée didactique de la littérature pour la jeunesse en lien avec le roman réaliste, dit « roman miroir », qui aborde des sujets difficiles de maladie, de handicap ou de mort. C'est le cas de l'autisme qui intéresse la chercheuse, qui l'explore dans une analyse comparative à l'exemple des romans français (*Amour, Patates et Rock'n'roll* de Céline Lavignette-Ammoun), québécois (*Dépourvu* de Victoria Grondin) et tchèque (*Crie doucement, mon frère* d'Ivona Brezinova), tout en confirmant l'hypothèse que la littérature pour le jeune lecteur est un lieu privilégié d'apprentissage d'empathie et de tolérance devant l'altérité et qu'en brisant certains tabous elle permet aux jeunes, se trouvant impliqués dans les maladies de leurs proches, d'être secourus symboliquement moyennant les expériences semblables des protagonistes.

La question sur la littérature pour les jeunes comme un dispositif efficace servant à l'établissement de l'identité nationale et à la propagation de la tolérance est au centre de la réflexion de Pierre-Suzanne EYENGA ONANA. L'article fournit les clés pour comprendre les postulations identitaires d'un pays émergent, dévoilées dans le roman épistolaire *Lettre à Tita 2* de l'auteure camerounaise Jeanne Abou'ou. L'examen du modernisme et des valeurs traditionnelles, dans leur dimension globale, positive et négative à la fois, et en référence à la place de la femme dans la société patriarcale, complété encore par le traitement des techniques narratives, contribue à la thèse selon laquelle l'avènement d'un meilleur état soit conditionné par une formation holistique de « l'homme nouveau ».

La littérature pour la jeunesse vise alors à éduquer des lecteurs sur les questions sociales qui se trouvent, à un moment donné, au centre du débat public. Dans ce contexte-ci, la perspective féministe s'inscrit naturellement dans le discours adressé par les auteurs aux jeunes, comme les problèmes des inégalités ou de la marginalisation sociale influencent la manière de percevoir le monde par les adolescentes et adolescents. Pour voir, entre autres, comment une des images d'une femme ancrée dans la culture évolue au sein de la littérature populaire, Marie-Claude HUBERT se penche sur le sujet du renouvellement du personnage archétypique de la sorcière dans le roman pour la jeunesse. La chercheuse puise dans de nombreuses études critiques, telles que les travaux de Mona Chollet, une essayiste selon laquelle le mot « sorcière » véhicule une signification fortement féministe, afin d'esquisser le portrait de ce personnage fascinant provenant du passé, mais également en analysant sa représentation contemporaine dans les romans des écrivaines anglophones, par exemple Kelly Barnhill (*La fille qui avait bu la lune*), Shea Earnshaw (*La Malédiction des Swan Sisters*) ou Melvin Burgess (*Isa la Sorcière*). Un regard féministe constitue également le point de départ dans la réflexion proposée par Agnieszka LOSKA sur la série *Mercy Thompson* de Patricia Briggs qu'elle interroge comme une collection de livres pour les jeunes féministes. L'auteure, intéressée par l'interprétation égalitaire des

événements de la vie de Mercy, le personnage principal des romans tels que *L'Appel de la Lune* et *La Croix d'ossements*, se concentre sur les traits caractéristiques de la protagoniste, vus dans le cadre de l'*urban* fantasy. Comme dans le cas de la contribution précédente, la question qui domine les délibérations de la chercheuse concerne la formation de l'identité de jeunes lectrices par le biais de la littérature fantasy.

Le sujet de l'identité d'un personnage adolescent se trouve souvent au cœur des romans pour la jeunesse, parce que les lecteurs ont besoin d'un point de repère dans leur propre méditation sur qui ils sont et qui ils deviendront. Dans son analyse sur les périphéries de la jeunesse de fille dans *Plain Kate* d'Erin Bow, Zuzanna SZATANIK se pose des questions liées à l'identité d'une fille rejetée par la communauté à cause de son sexe et accusée d'être une sorcière. La protagoniste, créée à rebours des représentations stéréotypées, moche et sans abri, essaie de naviguer un monde hostile en cherchant à comprendre son identité. L'analyse du roman, faite en référence à la littérature de fantasy, conduit en fait à la découverte des conclusions concernant le traumatisme de l'adolescence, l'attitude adverse envers l'Autre et la fluidité de catégories assignées à une personne. De la même façon, une fille se dresse en tant que personnage central de la recherche menée par Tuğçe ALKIŞ, qui démontre dans *Coraline* de Neil Gaiman les moyens pour décrypter le soi et le monde à travers la fantasy. L'auteure de l'article vise à présenter la fantasy en tant qu'instrument utile dans l'exploration des problèmes quotidiens liés aux relations avec les autres. Selon la chercheuse, qui s'intéresse à la question de la maturation, le roman de Gaiman aide à voir comment un individu devient indépendant et se sépare de ses parents comme une personne distincte. Les idées pareilles émergent dans l'étude d'Ewa DRAB sur l'identité adolescente face à l'Autre dans l'*organic* fantasy de Nnedi Okorafor, en référence à la représentation de l'albinisme et la diversité culturelle dans le roman *What Sunny Saw in the Flames*. La fantasy enracinée dans le quotidien s'avère être un outil efficace pour parler d'une période difficile de l'adolescence. Les dilemmes de la protagoniste, une fille de douze ans d'origine nigériane-américaine, ont un rapport avec la construction de l'estime de soi face à l'exclusion sociale et deviennent plus visibles grâce à une communauté magique que l'héroïne rejoint. Similairement aux textes précédents, la quête identitaire, nourrie par la compréhension de ce qui est différent, constitue le point essentiel de la réflexion.

L'ensemble des contributions, dans leur bel éventail thématique et analytique, donnent, d'une part, l'image du roman pour le jeune lecteur comme une forme de création complexe (place sur le marché littéraire, massification de la production, légitimité, hybridation), substantielle (questions identitaires, (in)tolérance, valeurs promues) et, avant tout, plaisante (imagination, ludisme) et, d'autre part, révèlent d'éventuelles investigations ultérieures que la lecture de la littérature pour les adolescents et les jeunes adultes peut orienter. Pourtant,

la présente édition de *Romanica Silesiana*, consacrée entièrement à la littérature pour la jeunesse, ne saurait être mieux parachevée que par la présence des extraits des *Carnets de mon ami Sancho* de Guy PIERLOT, accompagnés d'illustrations saisissantes réalisées par Laetitia Pierlot. Dans les deux chapitres provenant de son roman – « Du Pays des Totalitarismes » et « Du Pays de l'Altruisme » –, l'écrivain emmène ses lecteurs dans d'incroyables voyages imaginaires, où « les moulins d'illusion ou d'oppression » de nos temps nécessitent de nouveaux Dons Quichottes. L'auteur belge laisse le fidèle écuyer du « chevalier à la triste figure », Sancho Panza, commenter à merveille, dans un style naïf mais lucide, hilarant mais compatissant, inquiétant mais serein, les aventures vécues dans différents pays parcourus.

Ewa Drab

 <https://orcid.org/0000-0002-2340-9269>

Aleksandra Komandera

 <https://orcid.org/0000-0002-1344-2081>

Études





THIERRY POYET

Université Clermont Auvergne
(INSPE Clermont Auvergne)

 <https://orcid.org/0000-0002-1912-6645>

Cheminer vers la littérature patrimoniale grâce aux œuvres « mythographiantes »

Walking Towards Heritage Literature Thanks to “Mythographic” Works

ABSTRACT: How are the two literatures – the classic, the heritage, the scholarly versus the children’s literature, the overly easy editorial productions – much less opposed in reality than one might think? How can a real complementarity exist between literatures which will perhaps never be patrimonial but which can become school and the “great” literature? We will show how the reading of mythographic works seeks to design a teaching which makes the encounter with the book a triple opportunity for enrichment: to be moved, to escape, to learn. We will show how the reading of mythographic works seeks to design a teaching which makes the encounter with the book a triple opportunity for enrichment: to be moved, to escape, to learn. By taking into account the requirements of the time and the need for the school not to operate apart from opinions and practices, by a literature and a reading which accept to be useful for something, the French course must make sense by offering a new culture which is first and foremost a culture of oneself. It is first of all to show a living classical literature.

KEY WORDS: Classical literature, children’s literature, reading, self-cultivation

On connaît en France des débats récurrents autour de la question de la lecture chez les jeunes, et deux clans s’affrontent en général avec des arguments récurrents : un groupe souvent jugé rétrograde, qui se désole de voir les jeunes se tourner vers la télévision, les mangas ou les jeux vidéos, ne plus maîtriser les grands classiques de la littérature et, par corrélation, ne pas savoir écrire avec une orthographe juste – ce sont des penseurs néo-conservateurs souvent considérés réactionnaires tels Alain Finkielkraut, des praticiens de l’éducation, on pense à quelques noms connus comme ceux de Mara Goyet¹

¹ Voir ses livres : *Collèges de France* (2003) ou *Tombeau pour un collège* (2008).

ou Jean-Paul Brighelli². À ce groupe s'ajoutent sans être forcément des conservateurs de nombreux parents d'élèves qui s'inquiètent de la fameuse « baisse du niveau », et peut-être même le Ministère de l'Éducation nationale qui, en France, régulièrement, révisé les programmes avec un même but poursuivi et toujours reformulé : rendre le goût de la lecture et la connaissance de la littérature³. Dans l'autre groupe, on recense des sociologues, des pédagogues, des didacticiens, des spécialistes de l'enseignement de la lecture, qui considèrent volontiers que si on lit autrement, autre chose, pour d'autres raisons, néanmoins on lit toujours. Sinon plus. On connaît en ce sens les enquêtes et les publications de Christian Baudelot⁴, par exemple. Rien ne sert d'entrer encore dans ce débat où les positions sont irréductibles et les avis tranchés, les exemples opposés, les projets de société peut-être divergents.

Pour notre part, nous partons du constat selon lequel les deux clans auraient souvent opposé moins deux formes de lecture ou deux variétés de lecteurs que deux types de corpus. Pour les premiers, on ne lirait plus en France puisque les jeunes ne connaîtraient plus ni Montaigne, ni Racine, ni Montesquieu, ni Flaubert, ni Mauriac. Pour les seconds, on lirait toujours beaucoup en France puisque jamais la littérature de jeunesse ne se serait aussi bien portée, jamais les jeunes n'auraient été aussi investis dans des concours de lecture (Goncourt du lycéen, etc.), jamais les concours d'écriture n'auraient autant séduit cette même jeunesse qui se mettrait justement à écrire par goût d'avoir lu. Au milieu du gué, nous voudrions observer comment les deux littératures – la classique, la patrimoniale, la scolaire *versus* la littérature de jeunesse, les productions éditoriales un peu trop faciles et autres écrits jugés de second ordre – s'opposent beaucoup moins en réalité qu'on ne le croit, comment pour les jeunes enseignants à la formation desquels nous contribuons activement, une complémentarité réelle peut même venir à exister entre des littératures qui ne seront peut-être jamais patri-

² Voir ses livres, entre autres : *La Fabrique du crétin* (2005), *À bonne école* (2006), *Une école sous influence ou Tartuffe-roi* (2006), *Fin de récré* (2008), *Tireurs d'élites* (2010) et *C'est le français qu'on assassine* (2017).

³ Les nouveaux programmes de la classe de Seconde pour la rentrée 2019 énoncent : « La discipline vise à transmettre la connaissance et le goût de la langue ainsi que le plaisir de la littérature, à encourager les pratiques de la parole, de l'écriture et de la lecture qui sont au cœur des humanités, pour favoriser chez les élèves une appropriation personnelle des œuvres. Elle permet ainsi l'acquisition de compétences fondamentales de compréhension et d'expression, de réflexion, d'interprétation et d'argumentation. Elle joue un rôle déterminant dans la formation de l'esprit, le développement de l'imagination et l'éducation de la sensibilité et du goût. À travers la fréquentation des œuvres et des textes de la littérature, elle contribue également à enrichir l'expérience des élèves, leur approche des questions éthiques, leur connaissance du monde et d'autrui. Elle prend ainsi sa place au carrefour des arts et des humanités. » BOEN spécial n° 1, 22 janvier 2019.

⁴ Voir ses livres avec Roger ESTABLET : *Le niveau monte* (1989) ou *Allez les filles !* (1992), et avec Marie CARTIER et Christine DETREZ : *Et pourtant, ils lisent...* (1999).

moniales et classiques – mais qui peuvent devenir scolaires (la responsabilité en reste à l’enseignant) – et la « grande » littérature, celle du « grantécrivain » selon le mot de l’écrivain Dominique Noguez (2000).

Prenons pour ce faire le cas de Rimbaud et voyons comment la lecture des jeunes – celle d’une littérature écrite et publiée à leur intention, qu’on leur réserve, que l’on juge pour eux plus accessible – peut les conduire progressivement vers une lecture des écrivains contemporains avant de les amener enfin à la lecture des classiques. Voyons comment il n’y aurait pas d’opposition entre littérature de jeunesse – si celle-ci est de qualité et ne tourne pas le dos aux grands classiques mais au contraire s’en inspire pour leur rendre hommage – et la littérature des classiques, justement.

L’exemple Rimbaud

2004 fut « l’année Rimbaud » selon la règle des décadécimales et des hommages posthumes que la République des Lettres aime à rendre dans un double élan d’admiration et de marketing. Les livres parurent nombreux, consacrés au fameux poète, dont *Les Jours fragiles* de Philippe Besson (2004) qui faisait suite, à sa manière, à un roman de littérature de jeunesse publié dix années plus tôt, *Arthur Rimbaud. Le Voleur de feu* (1994) par Sarah Cohen-Scali. Dans les deux romans, qui visent un public différent, se retrouve un même projet, résultat d’une même fascination pour le jeune prodige de la littérature : se rapprocher au mieux de la figure de l’écrivain, comprendre son existence, rendre vie à un parcours. Et peut-être donner le goût de retrouver Rimbaud et ses œuvres à un public qui ne les connaîtrait pas.

Les deux textes se constituent donc en biographies romancées selon une même démarche « mythographiante » : le récit transforme le poète en mythe. Mythe de la jeunesse forcément révoltée, mythe de l’artiste maudit, mythe de la singularité du poète face à la médiocrité bourgeoise, mythe de la province endormie par opposition au mythe d’un Paris éclairé, mythe du professeur-guide, mythes de Napoléon, de 1870, d’une France « moisie ».

Pour Sarah Cohen-Scali, il s’agit de raconter la jeunesse de Rimbaud à Charleville, sa passion pour la littérature, son refus du monde bourgeois et étriqué qui unit la province dans la médiocrité, son envie de filer à Paris, comme fondatrice de la révélation de son talent, son opposition à sa mère, sa rencontre avec Izambard, son goût du rêve et de l’imaginaire... Le récit fourmille de la richesse d’une existence adolescente et de la multiplicité des possibles qui se présentent au jeune homme. Narration des premières années de sa vie, avant même qu’il ne soit poète pour de bon, *Arthur Rimbaud. Le Voleur de feu* suit le parcours

d'un écrivain, de la naissance de l'homme à la construction de l'ethos d'écrivain. Le roman, publié dans une collection de littérature de jeunesse, met en lumière une intelligence supérieure, un don pour les mots qui fascinent d'abord à travers la manière dont d'autres poètes les utilisent, une manière de voir le monde autrement, une envie d'ailleurs et de construire un autre espace-temps. Car, sans conteste, Sarah Cohen-Scali s'adresse d'abord à un jeune public : elle met en avant la révolte adolescente, le mal-être au collège, les esclandres avec la mère, la recherche d'une figure masculine comme modèle (après le père, le professeur Izambard), les amitiés, la découverte des filles, etc. En cela, le jeune personnage ressemble à tous les jeunes de son âge. Mais la biographe dessine aussi une figure plus atypique : Rimbaud aime la littérature par-dessus tout, il se montre prêt à voler des livres pour lire ; il écrit des poèmes et des citations de ses premières productions viennent à essaimer le roman ; il rêve de devenir poète et fugue aussi pour cette raison ; il voit un oiseau multicolore, Baou, qui devient la source de son inspiration. Le talent de la biographie signée Sarah Cohen-Scali consiste donc à proposer un personnage principal suffisamment proche de ses lecteurs pour retenir leur attention, suffisamment différent pour la développer ensuite dans l'ordre de la fascination. Et l'épilogue dessine un destin, avec la mort prochaine d'Arthur. Que s'est-il passé entre les années de Charleville et le pauvre homme amputé qui se meurt dans une chambre d'hôpital à Marseille, sous les yeux de sa sœur Isabelle ? Le mystère demeure, justement suffisant pour que le lecteur veuille en savoir plus, encore, et qu'il s'engage à lire désormais Rimbaud, tout Rimbaud.

Rien que Rimbaud ? Peut-être pas tout de suite, tant le cheminement en direction de l'œuvre patrimoniale gagne à ne pas être précipité. Une deuxième étape passe en effet par une lecture intermédiaire : que le jeune lecteur s'empare d'un nouveau texte consacré à Rimbaud, qui ne relève plus de la catégorie de la littérature de jeunesse, qui ne soit donc plus calibré éditorialement pour un certain lectorat mais qui récrive avec plus de style, un regard plus personnel, une dimension moins strictement biographique, le parcours du même Rimbaud. C'est ce que propose Philippe Besson avec *Les Jours fragiles*. À sa manière, Besson s'empare de la fin du livre de Cohen-Scali et reprend là où on avait laissé Arthur : en compagnie de sa sœur Isabelle, et bientôt mort. En réalité, il s'agit pour le romancier contemporain de donner à lire un journal qu'Isabelle Rimbaud aurait tenu, restée seule à la maison, avec leur mère, une fois que le frère aîné Frédéric est parti, que la grande sœur Vitalie est morte et qu'Arthur n'en finit plus de se perdre. Arthur Rimbaud devient un personnage principal indirect : il est ce frère qu'Isabelle aime follement, celui qu'elle admire, qu'elle ne comprend pas toujours, celui dont on sait qu'il ne reviendra jamais. Du moins, quand il revient, c'est pour mieux s'en aller, définitivement, dans une mort qui seule peut l'arracher complètement à un *hic et nunc* qui n'était pas fait pour lui. Arthur Rimbaud devient ce frère dont elle ne cesse de parler, pour mieux le

regarder à distance, qu'elle se charge aussi de portraiturer pour la postérité selon une mythographie qu'elle se trouve être la première à écrire. Philippe Besson raconte alors les dernières semaines du poète, l'attention dévouée que sa jeune sœur lui accorde, son incompréhension vis-à-vis de la mère qui ne reverra pas son fils vivant. De l'émotion, un regard presque insolite, le poète vu par sa sœur, une réécriture d'un parcours poétique à l'aune de son dénouement tragique, voilà ce qui définit au mieux *Les Jours fragiles*. Au demeurant, notons que Philippe Besson s'est emparé avec talent de l'histoire littéraire pour faire de son Rimbaud un personnage bien installé dans son propre personnel romanesque : le poète du XIX^e siècle entretient de nombreux liens⁵ avec d'autres personnages du romancier. Si le personnage fabriqué par Philippe Besson à partir du poète Rimbaud fascine, alors le pari est gagné. Cette fois, les lecteurs de Besson deviendront des lecteurs de Rimbaud.

Pourquoi Rimbaud ? Joseph Vebret, qui est à la fois romancier, critique littéraire et éditeur, brosse le portrait suivant du poète :

Une œuvre fulgurante, ramassée sur quatre années à peine, et tous les ingrédients qui concourent à en faire un personnage de légende : la jeunesse – « On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans » –, la liaison plus qu'orageuse avec Verlaine – les coups de feu une nuit, à Bruxelles –, puis le silence total, le désintéret pour la chose écrite, pour l'œuvre en devenir, la rupture brutale avec toute ambition littéraire, faisant dire fort justement à Camus : « Mais où est donc la vertu de celui qui se détourne de la contradiction et trahit son génie avant de l'avoir souffert jusqu'à la fin ? », l'apparente incohérence d'une vie faite de fuites, de trajectoires à travers le monde, le négoce, les ventes d'armes, la course sans fin, l'apparente platitude de sa vie au Harar, et ce silence, assourdissant, jusqu'à la mort, jeune, en 1891, à trente-sept ans d'une tumeur au genou, consécutive à une vieille syphilis. Tout est là ! une vie, éreintante. Une œuvre, colossale. Surtout une œuvre, qui marquera et influencera des générations de lecteurs, et plus d'un écrivain.

(2009 : 111–112)

Une vie ou une œuvre ? Un homme ou un livre ? Autrement dit, un mythe. Avec Rimbaud, tout se confond et l'on se prend de passion autant pour l'homme que pour ses livres, autant pour son existence que pour son œuvre. Loin de raviver la querelle entre Sainte-Beuve, Lanson, Thibaudet d'un côté et, de l'autre, Proust, quelques autres et, un peu plus tard, les tenants de la critique structura-

⁵ Il faut relire en ce sens *En l'absence des hommes* (2001) mais aussi *Son frère* (2001), *Un instant d'abandon* (2005), *Se résoudre aux adieux* (2007), *Retour parmi les hommes* (2011) ou *Arrête avec tes mensonges* (2017).

liste pour lesquels l'auteur est mort, selon le mot de Barthes⁶, il apparaît incontestable de penser l'entrée des jeunes lecteurs dans la littérature classique par un cheminement qui offre toute sa place à une approche biographique, à une contextualisation historique, et même sociologique, à une mise en place d'éléments psychologiques, à des développements qui font la part belle à la vie de l'homme dans l'écrivain. Ce n'est que dans la mesure où l'écrivain n'est pas un monstre sacré, qu'il conserve quelque chose de communément humain – identique à eux, les lecteurs – qu'il peut encore s'adresser aux plus jeunes d'entre eux, et que ces derniers vont accepter avec envie même de pénétrer dans son œuvre.

Dans ses *Fragments désordonnés*, lecteur infatigable de journaux intimes d'écrivains, de correspondances d'artistes et même de biographies, le même Joseph Vebret explique sa propre démarche de lecteur :

J'aime lire ou relire un livre à l'aune de son auteur, sa vie, ses postures, son comportement, ses prises de position ; une lecture en perspective donc et, quoi qu'il ait fait le dit individu dans sa vie, cela ne constituera pas un critère positif ou négatif d'appréciation du style, de la maîtrise d'écriture ou du plaisir de lecture en fait, la biographie éclaire la bibliographie sans que la première ne me détourne de la seconde.

(2009 : 94)

Et il ajoute à la page suivante : « j'ai une tendance naturelle à replacer chaque écrivain dans son environnement politique, social, historique et littéraire » (2009 : 95). Or, ce droit que nous nous accordons tous – par une recherche si nous le souhaitons, par la lecture d'une critique parue dans la presse – ou plutôt par la compétence patiemment acquise de mettre en relation des textes, de comparer et d'établir des passerelles, d'éclairer par des connaissances extérieures une œuvre à découvrir, de dessiner un arbre généalogique parce que les œuvres littéraires entreraient toutes dans une démarche de transmission et d'héritage simplement parce que notre culture littéraire nous le permet –, cette compétence, donc, est celle-là même que l'institution scolaire ne développe pas assez dans la classe et par conséquent dans la pratique de lecture des élèves.

Loin de promouvoir un retour en arrière, et de croire à la remise au goût du jour du sempiternel cours magistral, qui ouvrait autrefois toute nouvelle étude d'œuvres par un parcours biographique conduit par le professeur *ex cathedra*, nous affirmons la possibilité de promouvoir ce que nous appellerons volontiers **la lecture des œuvres mythographiantes** comme un cheminement efficace – et d'abord plaisant – vers la littérature patrimoniale. Sarah Cohen-Scali et, à une autre mesure, Philippe Besson, d'autres encore, proposent aux (jeunes) lecteurs

⁶ Voir le passionnant, et instructif, livre d'Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, qui dresse un bilan juste et mesuré de ces oppositions théoriques que l'on pourrait espérer dépassées aujourd'hui.

comme un archétype du poète, une représentation du jeune homme en rebelle, un personnage-modèle qui, par-delà ses errances voire ses erreurs (elles apparaissent très peu dans leurs deux textes, sinon pas du tout), offre une sorte de figure tutélaire sur laquelle il devient possible de se construire, de se comparer, de se réfléchir. Ils rappellent qu'il n'y a pas de lecture possible sans que les livres n'apportent leur(s) réponse(s) à la question : pourquoi lire ?

Pourquoi lire ?

« S'instruire ? S'évader ? S'émouvoir ? », trois verbes pour trois attitudes comme trois approches distinctes, dont on supposerait qu'elles ne soient pas conciliables et compatibles. Au contraire, la lecture des œuvres mythographiantes cherche à concevoir un enseignement qui fasse de la rencontre avec le livre une triple occasion d'enrichissement, qui passe peut-être par le suivi d'un ordre inversé des effets ressentis : s'émouvoir d'abord, s'évader ensuite, s'instruire enfin. Il en va d'une « relation personnelle au texte dans laquelle l'émotion, le plaisir ou l'admiration éprouvés par le lecteur jouent un rôle essentiel »⁷.

S'émouvoir d'abord, et comme le notent bien des professeurs rôdés à la gestion de classe, par exemple Joël Loehr dans un article pour la revue pédagogique *L'École des Lettres* : « Qu'on provoque les élèves, qu'on les révolte, qu'on les inquiète, qu'on leur joue la comédie et qu'on les fasse rire avec des textes [...] mais qu'un cours de français ne soit jamais triste ! » (2000 : 50). Il y a longtemps que les didacticiens l'ont compris et recommandé : « Lire, c'est imaginer et mettre en jeu ses émotions, son ressenti, pour comprendre le texte. Le lecteur ne peut rester impassible dans sa lecture, le texte le touche inconsciemment et éveille en lui des sentiments qui lui sont propres » (PICARD, 1986 : 28). L'émotion est évidemment à comprendre comme une mise en action du lecteur ; celui-ci est ainsi appelé à coconstruire le texte au fur et à mesure de ce qu'il ressent en tournant les pages, en avançant dans les phrases. On se rappelle l'analyse de Sartre :

En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après, on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espoirs et de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie à mesure qu'ils progressent, que recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mourant de l'objet littéraire.

(1948 : 53)

⁷ Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010. <http://www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html>

S'évader ensuite. De fait, la lecture littéraire arrache à soi. L'écrivain se donne avec son monde à lui, il entraîne dans un univers qui lui est propre et le lecteur s'essaye à le suivre, à le comprendre, à le deviner même. Il y a quelque chose d'un jeu de pistes ou d'un parcours fléché : l'écrivain sème des indices, ouvre des chemins, suggère des destinations. Il est un moteur, un guide, un mouvement. C'est précisément à un tel besoin que répond la littérature de masse, celle des best-sellers qu'achètent par exemple les parents des élèves mais que ceux-ci ne liront jamais en classe, dont ils n'osent parfois pas même parler dans une fiche de présentation en début d'année lorsqu'il s'agit de répondre à la question « Qu'avez-vous lu pendant l'été ? » puisque, pour l'école, à l'école, il ne s'agirait plus de littérature avec cette littérature-là.

S'instruire enfin. La lecture d'une œuvre littéraire apprend des choses au lecteur, dans tous les domaines, c'est-à-dire : des connaissances annexes, géographiques par exemple, avec la description d'une ville du bout du monde, historiques quand le roman est situé en une époque donnée, scientifiques parfois, et la liste n'en finira plus de se compléter ; mais un roman, par son personnage principal – entrée première retenue par les anciens programmes officiels de l'Éducation Nationale en France pour la classe de Première – apprend beaucoup plus sur la psychologie humaine, la morale, les valeurs⁸, la nature même de l'essence humaine. Lire, c'est grandir, c'est mûrir, c'est s'accomplir. Mais pour que la lecture remplisse toutes les fonctions qui sont les siennes, il faut encore que l'enseignant place ses élèves en situation d'agir et de se montrer les plus autonomes possibles. Il faut demander à l'élève d'être acteur de sa lecture mais cette exigence didactique ne peut s'établir que si l'élève peut prendre conscience de la signification du travail demandé. Là encore, les enseignants, sur le terrain, ont bien conscience des ratés éventuels. Écoutons les remarques de bon sens de l'une d'entre eux qui ne se fait que le porte-parole d'une majorité :

Privilégier l'écoute, c'est privilégier l'accès à la signification du texte, au sens de la subjectivation, sans chercher à prêter attention à la forme, que les cours de français invitent peut-être à étudier de façon trop systématique et trop rapide. Sans doute serait-il préférable d'accoutumer nos élèves à commencer par se demander ce que l'œuvre peut leur dire, à eux, plutôt que de chercher d'emblée le genre littéraire du texte, ses registres et ses figures de style (ou pire encore, le schéma narratif, comme si les œuvres...).

(PÉREZ, 2014 : 86)

Or, il se trouve que ces trois vertus de la lecture – s'émouvoir d'abord, s'évader ensuite, s'instruire enfin – sont très largement nourries par la lecture des œuvres qui répondent à une intention mythographiante. En suivant le parcours

⁸ Voir : Rémi Astruc et Jacques-David Ebguay (dir.), *Les valeurs dans le roman. Conditions d'une « poétique » romanesque*. Paris, Rki Press, 2018.

de jeunesse de Rimbaud, à travers les récits de Cohen-Scali ou de Besson, le jeune lecteur s'émeut : le malaise adolescent d'Arthur, l'incompréhension familiale, le rejet et les épreuves subies jusqu'à la mort mais aussi le talent, le sentiment de sa différence, sa passion littéraire sont autant d'occasions pour le lecteur d'être ému. Parce que l'homme Arthur Rimbaud est fait personnage romanesque, alors le lecteur s'évade. Pour cela, l'écrivain mythographie, c'est-à-dire : il met en avant la singularité de l'individu, il sélectionne des épisodes certes vrais mais d'abord symboliques, il construit une trame narrative dont la structure se veut d'abord signifiante, sur le modèle du roman qui doit « faire la pyramide » selon le mot de Flaubert à propos de *L'Éducation sentimentale*. Là où l'émotion pouvait naître d'une démarche d'identification, le travail de l'écriture, propre au romancier-biographe, Annie Cohen-Scali et Philippe Besson en l'occurrence, induit que le lecteur sorte au contraire de lui-même. Les deux étapes se construisent successives mais complémentaires. Enfin, parce que le romancier en sait bien davantage que son lecteur – un travail de recherche, préalable, a été conduit avant le passage à la création par l'écriture : Cohen-Scali cite comme source *Rimbaud, une question de présence* (1991) de Jean-Luc Steimetz, Besson la biographie d'Enid Starkie, *Rimbaud* (1989) et *Passion Rimbaud, l'album d'une vie* (1998) de Claude Jeancolas ; Cohen-Scali a relu à peu près toute l'œuvre de Rimbaud lui-même à laquelle elle multiplie les emprunts et les renvois au long de son roman – il va de soi que le lecteur se trouve ainsi nourri d'une culture qu'il n'avait pas avant de s'emparer de l'un ou l'autre de ses deux livres.

Dans un article récent, Jean-Louis Dufays relevait trois-types de sujet-lecteur : un lecteur ordinaire, un peu naïf qui se laisse entraîner par le texte, plutôt manipulable ; un lecteur coopérant, capable d'analyses fines, dont la culture littéraire assure déjà une posture savante ; enfin, un lecteur émancipé qui s'affranchit du texte, est capable de le déconstruire, de l'analyser avec sa liberté interprétative et sa propre subjectivité (2013 : 77–88). Si le premier lecteur est davantage celui que le professeur rencontre dans ses classes, qu'il tâche tout au long d'un parcours scolaire de transformer justement en lecteur coopérant et, au mieux, pour quelques élèves, en fin de cursus, en lecteur émancipé, il n'en reste pas moins que ces trois catégories de lecteurs ont toutes beaucoup à gagner à lire des œuvres mythographiantes. En effet, l'œuvre de littérature de jeunesse est celle probablement qui s'adresse d'abord au lecteur naïf, qui lui montre tout le potentiel de la littérature autrement que d'une manière classique, c'est-à-dire passéiste et ennuyeuse aux yeux des jeunes. L'œuvre de littérature contemporaine, celle de Besson, est celle qui correspond davantage au lecteur coopérant : moins pris par la main que ne le faisait Cohen-Scali, le lecteur doit alors s'impliquer davantage, comprendre mieux les sous-entendus, les ellipses d'une narration voulue moins didactique. En fin de parcours, il y aura alors l'œuvre poétique de Rimbaud elle-même, avec sa richesse, ses difficultés sinon son hermétisme parfois, une œuvre à laquelle le lecteur émancipé pourra s'adonner en toute liberté et à son plus

grand profit, une œuvre qu'il pourra pénétrer grâce à une lecture qui ne s'interdira jamais l'intertextualité : de quels écrivains aînés Rimbaud est-il l'héritier ? Qu'a-t-il en commun avec ses contemporains, Mallarmé, Banville par exemple ? Quels autres poètes son œuvre annonce-t-elle ? Il en va certes d'une hiérarchisation entre les œuvres, que nous assumons – toutes ne se valent pas – mais l'objectif n'est pas de reconstruire un panthéon littéraire : il est, simplement, honnêtement, tactiquement aussi, de conduire les élèves pour leur plus grand nombre, sinon la totalité d'entre eux, vers les plus grands classiques de notre littérature.

Le roman réaliste ou le roman du réel : de la littérature de jeunesse à la littérature classique

Dans son célèbre ouvrage consacré à la théorie de la réception, Jauss notait :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.

(1988 : 14)

C'est une évidence incontestable. Or, il se trouve que, ces dernières années, les jeunes lecteurs semblent davantage disposés à un « mode de réception » qui tienne à une grille informative, qui soit en quelque sorte validé par le prisme du réel. Pour qu'une œuvre les intéresse, il faudrait, semble-t-il, qu'elle parle du quotidien, qu'elle apporte quelque chose à celui qui accepte de la lire, dans une sorte de bénéfice immédiat et concret. En quelque sorte, il en va d'une plus-value qui aiderait alors le lecteur à sortir enrichi de sa lecture. Effet d'une époque sur-médiatisée où l'information est accessible en permanence, où les chaînes d'information à la télévision occupent plusieurs canaux pour délivrer en flots continus une information plus ou moins nouvelle, où Internet permet de savoir quasiment en direct ce qu'il se passe de l'autre côté du globe ? En tout cas, la littérature et la lecture sont vécues comme ne pouvant plus être déconnectées du présent ; elles doivent au contraire aider à le maîtriser, à le supporter, à le transformer. Le réel devient essentiel, et les effets de la lecture sur ce même réel le seul critère retenu pour valider une œuvre par un public de jeunes lecteurs.

Les mémoires des étudiants en M2 MEEF ou les « Travaux Réflexifs Scientifiques » rédigés par les étudiants inscrits en DU témoignent très large-

ment d'une même préoccupation à propos des élèves devant lesquels ils commencent d'enseigner. N'en déplaît aux jeunes enseignants débutants, le souci d'une lecture rentable, et en lien direct, donc, avec leur expérience personnelle, motive seul le travail de leurs élèves, notamment au collège, qui assument sans peine cette visée utilitariste de la lecture. Les jeunes professeurs débutants sont tous marqués au cours de leur année de stage par le rejet chez les élèves d'une lecture gratuite, qui se ferait à partir d'une œuvre abordée pour sa seule beauté stylistique, dans une quête esthétique prioritaire. Au contraire, les lecteurs réclament un apport quasi matériel et il leur importe peu en fin de compte qu'il s'agisse de s'émouvoir, de s'évader ou de se distraire. Ils prennent tout ! Il faut, et c'est là leur demande expresse, leur unique exigence, que lire serve à quelque chose. S'émouvoir, s'évader, se distraire, donc. Ou les trois à la fois !

Nous voudrions nous arrêter un instant sur ce qu'il apparaît de la conception de la lecture chez les jeunes à travers les travaux écrits de nos étudiants qui sont donc leurs professeurs en collèges et en lycées. Des enseignants débutants – nombreux ? – ne sont pas sans ressentir de la déception face aux réactions des élèves au fil d'une première année d'enseignement : une lecture cursive à la maison leur apparaît souvent comme un *pensum*, une lecture analytique en classe comme un seul exercice utile à passer le baccalauréat, un commentaire littéraire comme un travail de « décorticage » aride d'un texte parfois trop difficile à comprendre. Le plaisir de lire, pourtant recommandé par les Instructions Officielles, depuis des années, comme relevant d'une des missions de l'enseignant de lettres, ne semble pas souvent au rendez-vous pour les élèves. S'ils lisent en-dehors de l'école, ils se disent nombreux à ne pas aimer ce que l'école leur demande de lire. Et le souci des jeunes enseignants est donc de trouver une remédiation à cette désaffection récurrente.

C'est pourquoi le débat actuel sur les choix et les modes de lecture de la jeunesse dépasse le cadre d'une opposition ou d'une hiérarchisation entre littérature de jeunesse et littérature classique⁹. Il doit renvoyer davantage, comme le montrent les prescriptions scolaires en matière de lecture¹⁰, à la prise en compte des exigences de l'époque et à la nécessité pour l'école de ne pas fonctionner en se tenant à l'écart des évolutions, des opinions, des pratiques. Si l'on veut que la littérature fasse sens, que la lecture des œuvres littéraires soit appréhendée avec la même importance que celle que l'on accorde à la résolution d'équations du second degré à deux inconnus, il faut alors que la littérature et la lecture acceptent de servir à quelque chose.

⁹ Même si, pour ma part, je préfère promouvoir la littérature classique, celle qui permet d'appartenir à une société en accédant à un patrimoine esthétique, à un ensemble de valeurs par lesquels prend sens, et se matérialise, la volonté de « faire nation » et se construit les bases les plus solides d'un vrai « vivre ensemble » solidaire, sincère et durable.

¹⁰ Voir les programmes actuels du collège en France.

Revenons à présent à notre corpus. En faisant du jeune Rimbaud un personnage de roman, nos deux écrivains, Sarah Cohen-Scali et Philippe Besson, dans deux registres différents proposent une littérature utile. Leurs deux œuvres ne sont pas d'abord utiles parce qu'elles font découvrir le poète Rimbaud, cet aspect est même probablement secondaire dans les deux récits, surtout celui de Besson. Non, elles sont d'abord utiles aux lecteurs parce qu'elles donnent à voir un adolescent comme le sont les élèves lecteurs, avec un certain nombre de leurs problèmes (processus d'identification) : par-delà les différences d'époque et de lieu, ce sont des invariants qui sont illustrés à travers le rapport aux parents, à la fratrie, aux amis, à la société et la volonté de construire sa personnalité. Ces invariants renvoient aussi à la volonté de dépassement, à l'orgueil, à la passion, etc. De fait, de telles œuvres sont en outre utiles parce qu'elles appellent par-delà leurs contenus et l'immédiateté de ceux-là à développer des facultés d'argumentation : que penser d'Arthur et de sa mère ? Comment défendre la position de l'un par rapport à l'autre ? Comment se situer ? Dès lors, le discours de fiction de la littérature – ici particulièrement réduit – se transforme en un discours de vérité pour un lecteur amené à comprendre que la littérature se constitue aussi en « un équipement de défense pour les événements de la vie » (FOUCAULT, 2001 : 38). Car il est un besoin permanent dans la lecture des jeunes : que le savoir scolaire leur parle dans une forme d'immédiateté, qu'il puisse changer leur existence dans l'instant, qu'il puisse les aider à devenir autre au moment même où il est entendu et que l'élève accepte alors de se l'approprier. Comme le note Michel Foucault, « la première étape de la subjectivation du discours vrai » est « le premier moment de cette procédure par laquelle cette vérité entendue, cette vérité écoutée et recueillie comme il faut, va s'enfoncer en quelque sorte dans le sujet, s'incruster en lui et commencer à devenir suus et à constituer ainsi la matrice de l'ethos » (2001 : 38). Avec d'autres mots, Vincent Jouve défendra la même position quand il rappelle : « C'est, en effet, parce que chacun projette un peu de lui-même dans sa lecture que le rapport à l'œuvre n'est pas seulement sortie hors de soi, mais aussi retour sur soi » (2005 : 225).

Quoi qu'il en soit, il s'agit pour le professeur, à la fois expert dans les choix qu'il propose à ses élèves et guide, de savoir se défaire du pouvoir d'interpréter les œuvres pour le confier à la classe, dans une autonomie en train d'être acquise.

D'autres œuvres sont-elles susceptibles de répondre aux mêmes besoins et de favoriser les mêmes compétences ? Assurément. Il se trouve cependant que des œuvres comme celles-là, mythographiantes, ont pour elles un double rapport au réel : construites sur une histoire vraie qu'il s'agit de rendre sans être historien, c'est-à-dire en privilégiant un regard, en favorisant une subjectivité – les choix d'écriture, donc en faisant de la littérature –, elles délivrent en même

temps toute une série d'interrogations sur un autre réel¹¹, celui du lecteur, qui ne manque pas à travers le personnage de Rimbaud de se trouver questionné sur ses propres choix, ses propres comportements, ses propres opinions. Deux réalités se confrontent qui se nourrissent l'une de l'autre : le présent ne peut jamais mieux être interrogé que par l'expérience que porte le passé ; le passé se trouve réactualisé, réenchanté par une lecture impliquée qui puise en son sein ce dont le lecteur-acteur a besoin mais qu'il dépassera bientôt pour s'intéresser – plus tard – ultérieurement – à l'œuvre poétique de Rimbaud pour elle-même. Et la boucle sera bouclée.

Éléments de conclusion

On connaît la conclusion par laquelle Tzvetan Todorov achève de pousser son cri d'alarme dans *La littérature en péril* :

« On assassine la littérature » (pour reprendre le titre d'un pamphlet récent) non pas en étudiant aussi à l'école des textes « non littéraires », mais en faisant des œuvres les simples illustrations d'une vision formaliste, ou nihiliste, ou solipsiste de la littérature.

(2007 : 88)

Et de promouvoir « une ambition bien plus forte » :

L'objet de la littérature étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend deviendra, non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l'être humain quelle meilleure introduction à la compréhension des conduites et des passions humaines qu'une immersion dans l'œuvre des grands écrivains qui s'emploient à cette tâche depuis des millénaires ?

(2007 : 89)

Il convient en effet de s'interroger par les intentions du cours et du professeur de français – plus ou moins définies par les programmes de l'Éducation Nationale –, par les politiques de la lecture en classe et par la manière de répondre

¹¹ Antoine Compagnon rappelle : « La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen – certains diront même le seul – de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions de leur vie. Elle nous rend sensibles au fait que les autres sont très divers et que leurs valeurs s'écartent des nôtres. » Antoine Compagnon, *La littérature, pour quoi faire ?* [2007]. Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 188, septembre 2013.

au mieux aux besoins et aux envies des élèves puisqu'il n'est guère possible d'enseigner à qui ne veut pas l'être. (« On ne fait pas boire un âne qui n'a pas soif », nous répétait inlassablement notre vieux professeur de latin, en khâgne.)

Pour notre part, notre propos aura été, simplement, modestement, de rappeler au bon sens, et de proposer une réflexion inscrite dans le prolongement du message de Todorov. Le cours de français doit faire sens, les œuvres littéraires doivent apporter aux élèves, par leur lecture, une culture nouvelle qui est d'abord culture de soi.

Nous croyons volontiers que notre littérature classique est féconde en personnalités riches, en parcours passionnants, en enseignements pertinents. Il s'agit d'abord de montrer en quoi cette littérature classique est vivante. Derrière un livre, il y a eu un homme – ou une femme –, une vie avec ses joies et ses accidents qui ont justement permis la fécondation de l'œuvre. Le texte littéraire ne naît pas *ex nihilo*. Faire table rase de cette existence-là, c'est se condamner à méconnaître les conditions de l'apparition de l'œuvre, le terreau qui la nourrit, les arbres à côté desquels elle a poussé (les œuvres qui l'ont inspirée), ceux auxquels plus tard elle aura fait de l'ombre (celles qu'elle a suscitées). Nous croyons donc – très fort – dans ces récits de vie ou ces romans qui contribuent à la mythographie de la littérature : faire de Rimbaud un écrivain, c'est redonner de la chair, du sang et de la bile là où on avait fini par croire qu'il n'y avait que du papier et de l'encre. Ce sont ces récits qu'il faut donner à lire pour inviter les jeunes élèves à entrer en littérature, ainsi munis de modèles, de guides, de devanciers.

Un parcours a toujours besoin d'être éclairé pour être emprunté.

Bibliographie

- ASTRUC, Rémi, EBGUY, Jacques-David, dir., 2018 : *Les valeurs dans le roman. Conditions d'une « poétique » romanesque*. Paris, Rki Press.
- BAUDELLOT, Christian, ESTABLET, Roger, 1989 : *Le niveau monte*. Paris, Seuil.
- BAUDELLOT, Christian, ESTABLET, Roger, 1992 : *Allez les filles !* Paris, Seuil.
- BAUDELLOT, Christian, CARTIER, Marie, DETREZ, Christine, 1999 : *Et pourtant, ils lisent...* Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine, 1998 : *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine, 2013 : *La littérature, pour quoi faire ?* [2007]. Coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 188, Paris, Collège de France.
- DUFAYS, Jean-Louis, 2013 : « Sujet lecteur et lecture littéraire : quelles modalisations pour quels enjeux ? ». *Recherches et Travaux*, n° 83, p. 77–88.
- FOUCAULT, Michel, 2001 : *Dits et écrits, II : 1976-1988*. Paris, Gallimard.
- JAUSS, Hans Robert, 1988 : *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude MAILLARD, préface de Jean STAROBINSKI. Paris, Gallimard.

- JOUVE, Vincent, 2005 : « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lecteurs subjectives ». In : Annie ROUXEL, Gérard LANGLADE, dir. : *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 216–241.
- LOEHR, Joël, 2000 : *Le naturalisme*. École des Lettres. Second cycle, n° 1.
- NOGUEZ, Dominique, 2000 : *Le grantécrivain et autres textes*. Paris, Gallimard.
- PÉREZ, Valérie, 2014 : « Le “réfèrent de l'expression” : la littérature en exercice ». *Le Télémaque*, n° 45, p. 83–93.
- PICARD, Michel, 1986 : *La lecture comme jeu*. Paris, Éditions de Minuit.
- SARTRE, Jean-Paul, 1948 : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan, 2007 : *La littérature en péril*. Paris, Flammarion.
- VEBRET, Joseph, 2009 : *Fragments désordonnées. Carnets de lecture*. Charmey (Suisse), Les Éditions de l'Hèbe.

Note bio-bibliographique

Maître de conférences HDR en littérature française, **Thierry Poyet** enseigne à l'Université Clermont Auvergne. Spécialiste de la seconde moitié du XIX^e siècle, il a publié plus de cinquante articles et une vingtaine d'ouvrages, pour la plupart consacrés à Flaubert, aux questions de sociabilité littéraire et aux écrivains mineurs.

Responsable du parcours Lettres du MEEF, il forme les enseignants de lettres du second degré depuis une vingtaine d'années.

thierry.poyet@uca.fr



ANNE SECHIN

Université de Saint-Boniface, Canada

 <https://orcid.org/0000-0002-2366-0998>

Légitimité littéraire de la littérature jeunesse : les *Hunger Games* de Suzanne Collins

Suzanne Collins's *Hunger Games* : Can YA Literature Be *Literature*?

ABSTRACT: The *Hunger Games* trilogy, an international commercial success, enables us to question the relationship between sales records and literary quality as well as to think critically about the literary status of Young Adult Literature. Are there some objective criteria that make it possible to establish a literary status, and can they be applied to Young Adult literature, especially as those works are usually perceived as “popular culture”?

KEY WORDS: *Hunger Games*, YA literature, literature, popular culture

Comment établir la légitimité littéraire d'une œuvre ? Quels sont les critères qui font qu'on relègue une œuvre à la littérature populaire, à la paralittérature ou même à la *trash culture* ? Ces questions sont d'autant plus épineuses pour la littérature jeunesse qui a longtemps souffert et souffre encore d'un dénigrement *a priori*, et pour les œuvres qui connaissent un grand succès commercial.

Nous proposons un réexamen des prémisses dichotomiques qui opposent succès commercial, succès populaire et caractère didactique d'une part, littérarité de l'autre, par le prisme de la trilogie des *Hunger Games*, succès commercial s'il en fut, et qui ne manque pourtant pas de promulguer des questionnements sur la justice sociale.

Le premier volume des *Hunger Games* a été publié en 2008, et les trois volumes ont totalisé des ventes dépassant 70 millions de copies rien qu'aux États-Unis. Traduit en cinquante-trois langues, et convertis en une série de quatre films, le premier film ayant généré à lui seul près de 700 millions de dollars, les *Hunger Games* constituent un succès commercial phénoménal (MERRIT et al., 2018 : 27). On peut donc se poser la question de savoir si les *Hunger Games* constituent une œuvre littéraire légitime ou s'ils ne sont qu'un produit culturel capitaliste qui relève de la *trash culture*.

Avant de nous pencher plus précisément sur les *Hunger Games* et leur statut littéraire potentiel, il convient de définir les termes que nous emploierons. Vaillant nous expose ainsi la vision usuelle que l'on a de la légitimation :

Sont considérés comme non légitimes certains éléments (œuvres, genres, productions textuelles) à la *périphérie* du champ, loin de son *centre* et dans une zone mitoyenne avec d'autres champs ; la *légitimation*, elle, est le processus par lequel le champ, suivant sa dynamique propre, rapproche les éléments du centre en leur conférant la légitimité qui leur faisait défaut.

(2002 : 81)

Si tel était le cas, notre démarche reviendrait à reconnaître la marginalité relative des *Hunger Games*, dans la mesure où la trilogie n'est pas prise au sérieux par les élites culturelles, à nous en prévaloir et démontrer que formellement, la trilogie comporte suffisamment d'éléments probants pour se rapprocher du centre et être considérée comme canonique. Mais ce n'est pas aussi simple. Vaillant critique ardemment cette conception et ses prémisses : « le couple *champ-légitimité* renvoie en fait à deux systèmes métaphoriques, distincts voire contradictoires, dont la confusion a d'immenses – et calamiteuses – conséquences théoriques » (2002 : 82). En somme, « l'espace littéraire n'est pas régi par un seul système de légitimation, mais par plusieurs : c'est cette pluralité qui crée du jeu et des déplacements entre différentes formes de légitimité et qui [...] crée une marge de liberté et d'évolution historique » (2002 : 83–84). Il en résulte que « l'établissement de hiérarchies culturelles et de positions symboliques relativement stables, reconnues et pouvant faire l'objet de véritables stratégies ou scénographies auctoriales, sont directement liés à des transformations profondes [...] de l'économie et de la société » (2002 : 83–84). Autrement dit, la légitimité littéraire en tant que construction est sujette à des jeux et des déplacements, et dépend de l'évolution historique. Elle n'en demeure pas moins liée, sociologiquement et historiquement, à l'autonomie des pratiques culturelles et à la difficile question de son engagement philosophique, laquelle est évidemment chargée idéologiquement et se constitue « dans un univers de référence historique ». Et enfin, « [l]'erreur, à propos de l'idée d'une "littérature légitime", est de porter la suspicion sur cette notion de légitimité et de lui opposer l'antidote de l'illégitimité » (2002 : 105).

Depuis Aristote, notre héritage historique nous amène à penser que l'art véritable ne doit pas seulement plaire mais doit aussi instruire et possiblement toucher, *instruire* devant être compris comme ayant des implications morales claires. D'après Aristote, les productions artistiques qui divertissent sans élever l'âme ne sont guère que des spectacles¹.

¹ « For most of our history, human beings have believed that true art not only entertains but also improves those who contemplate it. Most classical descriptions of the purpose of art include some variations on the phrase 'to delight and instruct' with the term *Instruct* carrying clear moral implications. » (MACDONALD, 2012 : 10)

Pour déterminer ce qui appartient à l'art, on utilise aussi souvent l'argument de l'autonomie des pratiques culturelles. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la prise de position de Sartre (1964) pour qui une composante de la légitimité littéraire est constituée dans son autonomie par rapport au régime capitaliste (VAILLANT, 2002 : 85).

Enfin, Marc Angenot appelle « paralittérature » ce qui est exclu du champ légitime (1974) et dont la menace principale est, selon Edgar Morin, « l'aliénation dans la consommation et le loisir, dans la fausse culture » (cité par ANGENOT, 1974 : 19) ; Tortel voit dans le roman populaire « un redoutable instrument de conservation sociale » (cité par ANGENOT, 1974 : 19).

Nous savons donc qu'une œuvre littéraire « légitime » plaît, instruit, touche, manifeste une autonomie de production et refuse la perpétuation des stéréotypes. Ces questions nous renseignent plus sur le critère d'exclusion que sur le critère d'inclusion. Après avoir évalué plusieurs approches de la légitimité littéraire et après avoir rejeté l'approche « ségrégationniste [...] qui a prévalu dans le contexte francophone de la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1960 et allait de pair avec la perpétuation d'une culture de classe (celle des "héritiers") » (DUFAYS et al., 2005 : 82–83), les critères objectifs d'*inclusion* dans les œuvres légitimement littéraires les plus exhaustifs et les plus opératoires se trouvent chez Dufays, Gemenne et Ledur qui semblent arrêter leur choix sur la *lecture* littéraire, qui consiste à exploiter chaque critère axiologique de manière dialectique en valorisant tour à tour les deux pôles qui le constituent :

1. *Conformité/subversion* (critère de l'originalité) : la lecture littéraire se fait à la fois dans et contre une culture, [...] si elle célèbre le conforme, c'est dans la mesure où il s'accompagne d'une certaine dose de subversion ;
2. *Sens/signification* (critère de la polysémie) : la lecture littéraire est une « éléction du sens dans la polysémie », un maintien du *game* dans le *playing*, et partant, une mise en exergue de la connotation, de la densité et de la condensation ;
3. *Faux/vrai* (critère de la vérité) : la lecture littéraire est une « modélisation par une expérience de réalité fictive » et elle exerce par là une fonction *sociale* indirecte car elle ne produit pas seulement un nouveau texte, mais aussi un nouveau lecteur et un nouveau citoyen, capable de poser sur le monde un double regard.

(2005 : 84)

Dufays, Gemenne et Ledur comptent aussi parmi les critères essentiels d'une lecture littéraire la charge émotionnelle (qui n'est pas sans rappeler le « toucher » d'Aristote) et la portée éthique, ainsi que le critère qui semble presque faire l'unanimité chez les auteurs, celui du traitement des stéréotypes (2005 : 82).

À partir de notre cadre théorique, nos questions se précisent. Ainsi, est-ce que la fonction de la littérature est de plaire et d'instruire ? Si « instruire » com-

porte une dimension morale, ne sont-elles pas porteuses du risque de n'être que didactiques et moralisatrices ? Un ouvrage didactique est-il littéraire ? Quelle doit être la place de la dimension morale, de la portée éthique ? Est-ce qu'un succès commercial trahit une complicité avec le système capitaliste et rend l'œuvre *de facto* « illégitime » ? Est-ce que les pôles « *conformité/subversion, sens/signification* et *faux/vrai* » sont opératoires ? La frontière entre la littérarité et l'illégitimité littéraire est-elle clairement visible dans sa prise de position quant au *statu quo* sur l'injustice sociale et la reproduction des préjugés ?

Les *Hunger Games* nous amènent à Panem, nation dystopique et post-apocalyptique composée d'un Capitole riche qui vit aux dépens des douze districts pauvres qui l'entourent, où la paix est assurée par le pouvoir tyrannique du Président Snow, l'exploitation débridée de la population des districts, la répression sanglante, une oppression inlassable et, après une rébellion échouée entamée par un treizième district supposément disparu, par le maintien de la population dans des conditions de survie. Chaque année, un garçon et une fille de douze à dix-huit ans sont tirés au sort dans chacun des douze districts pour un combat à mort, télévisé, dans une arène créée et manipulée artificiellement pour l'amusement du Capitole et dont un seul vainqueur sort vivant. Lorsque Primrose Everdeen, dans le district 12, est tirée au sort, sa grande sœur, Katniss décide de la sauver en se portant volontaire pour aller aux jeux à sa place ; c'est Peeta Mellark qui sera le combattant masculin du district 12. Par sa générosité, par sa personnalité complexe et par ses liens à Peeta Mellark, Katniss s'attire une très grande attention du public dans tout Panem, et fait fonction de catalyseur contre le régime de Snow lorsqu'elle remporte habilement les Hunger Games et réussit à sauver Peeta. Peu à peu, l'espoir rejaillit, les émeutes se multiplient dans les districts avec les contre-attaques sanglantes du Capitole. Pour éliminer la rébellion ainsi enclenchée, Snow renvoie Katniss et Peeta à la 75^e édition des Hunger Games, dans laquelle les participants ont été tirés au sort parmi les vainqueurs des années précédentes. À l'insu de Katniss et Peeta, il s'y déroule une véritable insurrection, avec un plan d'évasion concocté par Alma Coin, à la tête du District 13, devenu indépendant et dont l'existence est restée secrète. Katniss est conduite au District 13, avec ses concitoyens, réfugiés du district 12 qui a été presque complètement anéanti par les bombardements du Capitole ; Peeta est fait prisonnier et torturé par le Capitole. La révolution est vraiment déclenchée dans le troisième volume qui s'achève sur une société débarrassée de la tyrannie dictatoriale et de l'oppression.

La critique universitaire et scientifique est abondante sur les *Hunger Games*². La question de la légitimité littéraire de la trilogie y est une question transversale. Elle prend parfois les formes d'une tentative de légitimation : Sean P.

² La seule banque de données MLA compte un peu plus de 200 articles sur les *Hunger Games*.

Connors affirme ses « efforts pour faire valoir la littérature jeunesse comme un corpus littéraire complexe qui est susceptible de stimuler des lecteurs de tous les âges »³ (2014 : 2) et souligne que, dans le cas des *Hunger Games*, « la popularité est à double tranchant, surtout dans le milieu universitaire où l'étude de la littérature jeunesse peut se trouver négligée du fait de la distinction opérée entre l'Art avec un grand A et l'art avec un petit a »⁴ (2014 : 3). Et même Sean P. Connors, pourtant convaincu de la valeur intrinsèque des *Hunger Games*, établit dans son introduction la différence dichotomique entre « la littérature jeunesse et la littérature canonique »⁵ (2014 : 5).

Nous avons établi que, depuis Aristote, la fonction de la littérature est de plaire et d'instruire. Les détracteurs des *Hunger Games* nous concéderont que la trilogie plaît, mais qu'en est-il des œuvres qui plaisent sans instruire ? Aristote les décrit comme des « spectacles » et si la lecture des *Hunger Games* comme spectacle divertissant peut exister, la logique de l'œuvre, ses « indices de lecture » nous l'interdisent dans une certaine autoréflexivité, puisque le spectacle pur, « la fine pointe du divertissement »⁶ (MCDONALD, 2012 : 8), y est clairement dénoncé comme une pratique barbare. Un lecteur qui ne verrait dans les *Hunger Games* qu'un spectacle serait immédiatement identifié aux gens du Capitole et à leur barbarie. Par ailleurs, Brian McDonald a démontré une distinction intéressante dans la trilogie entre l'art mimétique véritable, porteur de salut, et l'art monstrueux, le spectacle, destiné au seul divertissement (2012).

Les *Hunger Games* divertissent, mais il nous reste à établir qu'ils instruisent, ce qui risque cependant, en fin de compte, de réduire l'œuvre à une portée purement didactique ou à un discours moralisateur.

La critique sur les *Hunger Games* envisage le potentiel didactique de la trilogie, faisant l'éloge de sa « complexité » et de sa richesse mais réduit souvent les *Hunger Games* à une œuvre didactique, même si les *Hunger Games* offrent indéniablement un « miroir de notre société » (CONNORS, 2014 : 4) et décrivent des enjeux majeurs de notre époque, par exemple la guerre, l'exploitation capitaliste, les inégalités sociales, les questions de genre, le rôle des médias et de la représentation, et la condamnation de la culture du spectacle. Quelle délimitation tracer alors entre un livre didactique et un livre littéraire ? D'une façon similaire, les enjeux moraux abordés sont nombreux, mais résumant-ils le livre à un discours moralisateur ? Les questions éthiques abordées vont de la torture (SECHIN, 2014) à la prise de position contre la guerre (SELINGER TRITES, 2014) ou à une philosophie de la guerre juste (FOY, 2014 ; SECHIN et CANTIN-BRAULT,

³ Dans la version originale : « my efforts to characterize young adult literature as a complex body of literature capable of challenging readers of all ages ».

⁴ Voir également à cet égard Byrne (2015) et Strong Hansen (2015).

⁵ « YA or canonical ».

⁶ Dans la version originale : « the final word on entertainment », d'après une citation des *Hunger Games* et le titre de l'article de Brian MacDonald.

2018), en passant par les prises de position morale, politique et éthique de Kant et de Hobbes figurées respectivement par Peeta et par Gale (FOY, 2014). Ce seul éventail de questions morales et philosophiques, par ailleurs loin d'être exhaustif, devrait suffire à légitimer sinon la littérarité, du moins le sérieux de la trilogie. Mais le discours est-il moralisateur ?

Il faut, pour répondre à ces questions, se pencher sur la distinction qu'opère Umberto Eco entre une œuvre ouverte et une œuvre fermée (1965), qui nous permet de délimiter un ouvrage purement didactique, qui serait une œuvre fermée, et un ouvrage littéraire, qui serait une œuvre ouverte et dont l'interprétation ne serait ni prédéterminée ni exclusive. Si les questions sont ouvertes, l'œuvre vise plus à poser des questions qu'à y répondre et instruit plus qu'elle n'éduque. Or la plupart des questions soulevées par les *Hunger Games* le sont sur un mode qui incite à la réflexion, et non pas sur un mode dictatorial (ce qui irait à l'encontre du message politique de la trilogie). Sur l'exploitation capitaliste, les inégalités sociales, les questions de genre, le rôle des médias, et la condamnation de la culture du spectacle, la question est posée, et amène à la réflexion ; sur la guerre, sur la torture, sur l'éthique en général, les réponses sont ambivalentes et nous laissent dans une réflexion profonde. Mais du fait de l'ouverture de ces questions, il n'y a aucun doute que les *Hunger Games* évoquent des prises de position éthique à un niveau qui dépasse la simple leçon de morale didactique.

Ni purement didactique ni purement moralisatrice, la trilogie remplit aisément la double fonction de plaire et d'instruire, et satisfait ainsi à deux des critères que nous avons répertoriés. Plus problématique est celui de l'autonomie des pratiques culturelles. Est-il encore valable de dire, comme l'a affirmé Sartre, qu'une œuvre est littéraire si elle est indépendante du système capitaliste ? Est-ce qu'un succès commercial rend l'œuvre *de facto* illégitime ? La question de l'indépendance par rapport au capitalisme vaut la peine d'être abordée, et le paradoxe que représentent les *Hunger Games*, qui font thématiquement une critique virulente du système capitaliste, de l'exploitation et du désengagement politique alors qu'ils ont réussi, dans leur succès, à devenir un triomphe capitaliste, est amplement étudié par Joe Tompkins (2018) qui laisse quand même sous-entendre dans sa conclusion que le mode de lecture révolutionnaire est possible (2018 : 89–90). Évidemment, les *Hunger Games* ne sont pas indépendants du système capitaliste ; mais ils en sont, aussi, subversivement, une critique virulente qui affirme son autonomie par rapport à ce qu'elle cultive. Ce ne serait pas la première œuvre littéraire qui dénonce ce qui la produit et ce qui assure sa réalisation.

Si les *Hunger Games* ne sont pas purement didactiques et ne transmettent pas un discours moralisateur simpliste ; et si le contenu est puissamment subversif et dénonce le capitalisme, nous avons établi que la trilogie ne relève pas de la *trash culture*. La littérarité d'une œuvre pourrait dépendre des modes de lecture qu'elle encourage, et si une lecture littéraire est possible, l'œuvre serait littéraire. Or, nous avons établi, dans notre cadre théorique, que dans une lecture

littéraire, les pôles « *conformité/subversion, sens/signification et faux/vrai* » sont opératoires.

L'oscillation entre conformité et subversion suppose que « la lecture littéraire se fait à la fois dans et contre une culture, [...] si elle célèbre le conforme, c'est dans la mesure où il s'accompagne d'une certaine dose de subversion » (DUFAYS et al., 2005 : 84). C'est exactement ce que nous avons vu sur le capitalisme qui est traité de façon profondément subversive dans sa dénonciation de l'exploitation et de l'inégalité. Les thèmes principaux traités dans la trilogie se manifestent également dans un équilibre habile entre la conformité et la subversion : la question de la féminité, à titre d'exemple, reste ouverte, et le féminin oscille habilement entre dénonciation et manipulation de la conformité aux canons phallogocentriques. La citation célèbre « Peeta bakes. I hunt » en est témoin (COLLINS, 2010 : 387)⁷

Nous avons établi que, pour qu'une lecture soit littéraire, elle doit également manifester une oscillation entre sens et signification. Un des nombreux exemples d'une telle analyse se trouve dans le passage où Katniss et Finnick, aux 75^{es} jeux, se retrouvent défigurés par le gaz toxique, convaincus qu'ils sont condamnés, souffrants et abîmés dans un corps qui nie même la beauté légendaire de Finnick Odair, et qu'ils décident d'aller faire peur à Peeta. Ils vont alors le réveiller et, en leur infligeant le spectacle de leur peau verte et pelée, ils rient (COLLINS, 2010 : 323–324). Le sens de cette scène est assez clair. La signification de cette scène est profonde : malgré la souffrance et la mort imminente, malgré l'obligation imposée par les jeux de s'entretuer, ils se démarquent par une action spontanée et solidaire qui fait plus de place à la vie qu'à la mort. Or, dans la trilogie, tous les actes de rébellion sont l'affirmation de l'individualité et de la spontanéité, que ne tolèrent pas les régimes totalitaires, conformément à ce que nous a démontré Hannah Arendt : « Car détruire l'individualité, c'est détruire la spontanéité, le pouvoir qu'à l'homme de commencer quelque chose de neuf par ses propres ressources, quelque chose qui ne peut s'expliquer à partir de réactions à l'environnement et aux événements » (1972 : 195). La subversion profonde de ces deux figures tient effectivement, en partie, à ce qu'ils sont capables de rire au milieu de la torture, mais aussi qu'ils dépassent et subvertissent les attentes du Capitole quant à leur comportement.

Enfin, le pôle sans doute le plus opératoire dans les *Hunger Games* est celui du *Faux/Vrai* en vertu duquel « la lecture littéraire est une “modélisation par une expérience de réalité fictive” et elle exerce par là une fonction *sociale* indirecte car elle ne produit pas seulement un nouveau texte, mais aussi un nouveau lecteur et un nouveau citoyen, capable de poser sur le monde un double regard » (DUFAYS et al., 2005 : 84). Ce pôle est exploité formellement et thématiquement tout au long de la trilogie. La nature dystopique des *Hunger Games* rend les romans plus fictionnels, et donnent pourtant du monde actuel une représentation cruellement « vraie ».

⁷ Voir également à cet égard Byrne (2015) et Strong Hansen (2015).

La relation entre Peeta et Katniss commence par être un jeu fictionnel pour une émission télévisée, elle est prétendue, arbitraire et fautive, mais elle finit par être vraie. Et enfin, évidemment, les tortures infligées à Peeta au Capitole l'empêchent de distinguer entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Son retour à ses pleines facultés s'opère par la distinction entre ce qui est réel et ce qui n'est pas réel, la distinction entre vrai et faux étant alors envisagée comme une thérapie salvatrice.

Les trois pôles d'une lecture littéraire sont particulièrement pertinents pour la lecture des *Hunger Games*. Il paraîtrait donc que la trilogie puisse prétendre à un statut d'œuvre littéraire dans un examen systématique des critères qui constituent les jalons d'une « littérarité » potentielle.

Dernier jalon de notre cadre théorique, les œuvres « populaires », « non-littéraires », se distingueraient par le fait qu'elles encouragent ou maintiennent le *statu quo* de l'injustice sociale et reproduisent les préjugés. Or, sous bien des aspects, les *Hunger Games* constituent une œuvre profondément subversive qui, bien loin de réactiver les stéréotypes, les remet en question et les retourne contre eux-mêmes.

Sur les questions morales et éthiques, sur la torture et la guerre, les *Hunger Games* sont résolument pacifistes, comme Peeta, mais partent de la prémisse que la guerre existe, qu'elle est nécessaire dans certaines circonstances comme la révolution, et qu'il convient de se poser des questions sur la conduite morale de la guerre, même si la guerre est en soi immorale (SECHIN, CANTIN-BRAULT, 2018). On est loin de la reproduction du *statu quo* social sur la guerre.

Pour ce qui est des identités de genre ou de race, il est indéniable que les *Hunger Games* sont subversifs et refusent le *statu quo* social. La dénonciation de l'injustice sociale exercée sur les femmes y est exacerbée. (BYRNE, 2015 ; MILLER, 2012, par exemple) Nous avons vu que le système d'exploitation capitaliste est vivement contesté dans les *Hunger Games*, comme le sont les excès du pouvoir totalitaire, la place des médias et du spectaculaire.

Enfin, la subversivité et le refus du *statu quo* social se manifestent dans la place du handicap.

Le corps ou l'esprit handicapés sont imprévisibles et éminemment individuels. [...] Ils ne s'inscrivent pas dans la logique politique dictée par le Capitole et ils sont donc intrinsèquement révolutionnaires et minent, par leur seule survie, le pouvoir dictatorial. Ils portent en eux le germe de la guerre civile, l'insoumission, le refus de l'inscription du pouvoir politique dans le corps, la spontanéité, la créativité, l'imprévisible et constituent les ennemis par excellence du pouvoir tyrannique et dictatorial.

(SECHIN, 2020 : 226)

En somme, loin de réactiver les stéréotypes, les *Hunger Games* ébranlent nos convictions et, loin de cultiver le *statu quo*, la trilogie combat activement l'injustice sociale.

La légitimité littéraire d'une œuvre de littérature jeunesse n'entre pas nécessairement en contradiction avec son succès commercial. La vision selon laquelle un grand succès commercial constitue une sorte de trahison des canons littéraires est le fruit d'une interprétation élitiste de la culture qui nous amène à revoir sérieusement la place de la culture populaire et les facteurs de légitimation d'une œuvre littéraire. Les *Hunger Games* divertissent assurément, mais ils instruisent dans le sens où ils permettent au lecteur de remettre en question les valeurs établies. Ils ne sont ni purement didactiques, ni purement moralisateurs, puisque leur interprétation reste ouverte et « exploite cha(cun) des critère(s) axiologique(s) (Conformité/subversion, sens/signification et faux/vrai) de manière dialectique en valorisant tour à tour les deux pôles qui le constituent » (DUFAYS et al., 2005 : 84). La trilogie a donc essentiellement toutes les caractéristiques majeures d'une œuvre littéraire. S'il existe différentes formes de légitimité, si la légitimité littéraire s'inscrit dans « une marge de liberté et d'évolution historique » (VAILLANT, 2002 : 83–84) et que « l'établissement des hiérarchies culturelles [est liée] à des transformations profondes de l'économie et de la société » (2002 : 84), l'aspect le plus intéressant des *Hunger Games* est de nous démontrer ce glissement historique possible où les privilégiés ne sont plus les seuls détenteurs de la littérarité, et où la littérature jeunesse qui se distribue à grande échelle dans et contre un système capitaliste peut se targuer d'être littéraire. Ni l'appartenance à la littérature de jeunesse ni le succès commercial ne sont des critères suffisants pour discréditer une œuvre et la rendre douteusement « illégitime ».

Bibliographie

- ANGENOT, Marc, 1974 : « Qu'est-ce que la paralittérature ? ». *Études littéraires*, vol. 7, n° 1, p. 9–22.
- ARENDT, Hannah, 1972 : *Le système totalitaire*. Paris, Seuil.
- BYRNE, Deirdre, 2015 : « Dressed for the Part: An Analysis of Clothing in Suzanne Collins's *Hunger Games* Trilogy ». *Journal of Literary Studies*, vol. 31, n° 2, p. 43–62.
- COLLINS, Suzanne, 2008 : *The Hunger Games*. New York, Scholastic Press.
- COLLINS, Suzanne, 2009 : *Catching Fire*. New York, Scholastic Press.
- COLLINS, Suzanne, 2010 : *Mockingjay*. New York, Scholastic Press.
- CONNORS, Sean P., 2014 : *The Politics of Panem. Challenging genres*. Rotterdam, Boston, Taipei, Sense Publishers.
- DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, dir., 2005 : « Les théories de la littérature ». In : EIDEM : *Pour une lecture littéraire*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Savoirs en pratique », p. 75–85.
- DUNN, George A., MICHAUD, Nicolas, 2012 : *The Hunger Games and Philosophy*. Hoboken, New Jersey, Wiley & Sons.
- Eco, Umberto, 1965 : *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil.

- FOY, Joseph J., 2014 : « 'Safe to do what?' Morality and the War of All against All in the Arena ». In : George A. DUNN, Nicolas MICHAUD, ed.: *The Hunger Games and Philosophy*. Hoboken, New Jersey, Wiley & Sons, p. 206–221.
- MACDONALD, Brian, 2012 : « 'The Final Word on Entertainment' Mimetic and Monstrous Art in the *Hunger Games* ». In : George A. DUNN, Nicolas MICHAUD, ed.: *The Hunger Games and Philosophy*. Hoboken, New Jersey, Wiley & Sons, p. 8–25.
- MAKINS, Marian, 2015 : « Refiguring the Roman Empire in the *Hunger Games* Trilogy ». In : Brett ROGERS, Benjamin STEVENS, ed.: *Classical Traditions in Science Fiction*. Oxford, Oxford University Press, p. 280–306.
- MERRIT, Frazer, MERRIT, Dennis, LU, Kevin, 2018 : « A Jungian Interpretation of the *Hunger Games* ». *Jung Journal: Culture & Psyche*, n° 12, vol. 3, Summer 2018, p. 27–44.
- MILLER, Jessica, 2012 : « 'She Has No Idea. The Effect She Can Have' Katniss and the Politics of Gender ». In : George A. DUNN, Nicolas MICHAUD, ed.: *The Hunger Games and Philosophy*. Hoboken, New Jersey, Wiley & Sons, p. 145–161.
- SARTRE, Jean-Paul, 1964 : *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard.
- SECHIN, Anne, 2014 : « Tortures dans les *Hunger Games* ». *Revue Krypton* (Revue périodique semestrielle du Département de Langues, littératures et cultures étrangères, Giorgio de Marchis éd.), n° 3, p. 92–101. En ligne : <http://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Tortures-dans-les-Hunger-Games.pdf>. Date de consultation : le 12 avril 2021.
- SECHIN, Anne, CANTIN-BRAULT, Antoine, 2018 : « Les *Hunger Games* : la guerre juste ou la moralité d'une guerre immorale ». In : Kodjo ATTIKPOÉ, éd. : *Les pouvoirs de la littérature de jeunesse*. Berlin, Peter Lang, p. 143–157.
- SECHIN, Anne, 2020 : « Handicap, subversion et révolution dans les *Hunger Games* ». In : Maria-Fernanda ARENTSEN, Florence FABERON, éd. : *Regards croisés sur le handicap en contexte francophone*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, p. 219–226.
- SELINGER TRITES, Roberta, 2014 : « 'Some walks you have to take alone' Ideology, Intertextuality, and the Fall of the Empire in the *Hunger Games* Trilogy ». In : Sean P. CONNORS, ed.: *The Politics of Panem*. Rotterdam, Boston, Taipei, Sense Publishers, p. 15–28.
- STRONG HANSEN, Kathryn, 2015 : « The Metamorphosis of Katniss Everdeen : *The Hunger Games*, Myth and Femininity ». *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 40, n° 2, p. 161–178.
- TOMPKINS, Joe, 2018 : « The Makings of a Contradictory Franchise: Revolutionary Melodrama and Cynicism in *The Hunger Games* ». *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 58, n° 1, p. 70–90.
- VAILLANT, Alain, 2002 : « Du bon usage du concept de légitimité ». In : Sylvie TRIAIRE, Jean-Pierre BERTRAND, Benoît DENIS, dir. : *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*. Presses universitaires de la Méditerranée, p. 81–105.

Note bio-bibliographique

Anne Sechin est professeure agrégée à l'École de traduction de l'Université de Saint-Boniface. Ses champs d'intérêt de recherche couvrent la littérature minoritaire, en particulier la littérature franco-manitobaine. Comme elle s'intéresse également à la littérature jeunesse et à la philosophie politique, elle a publié trois articles sur les *Hunger Games*.

asechin@ustboniface.ca



ALIZON PERGHER

Université de Bordeaux

 <https://orcid.org/0000-0002-4762-2179>

La construction du sentiment moral dans les romans contemporains pour la jeunesse *Le Chagrin du roi mort* et *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat

Construction of Moral Feelings in Contemporary Youth Novels

Le Chagrin du roi mort and *Le Combat d'hiver* by Jean-Claude Mourlevat

ABSTRACT: In the past, literature for children and adolescents reflected society's belief that young readers were not supposed to think for themselves. Stories were vehicles to provide direct, simple moral lessons. Those moralistic books reinforced gender and good / evil tropes, leaving little room for interpretation, moral grey areas and non-traditional gender roles. In this paper, we examine two contemporary books, *Le Combat d'hiver* (2006) et *Le Chagrin du roi mort* (2009), as examples of how youth literature has evolved. In both books, readers are presented with complex characters, plots and themes that encourage personal reflection. Morals are not something to be taught but rather felt.

KEY WORDS: novels, adolescents, emotions, moral feelings, personal reflexion, young readers

Anne Besson¹ fait état d'un retour de l'éthique et du politique au sein de la production pour la jeunesse et interroge la dimension idéologique présente dans le roman contemporain destiné au jeune public, en s'intéressant plus particulièrement aux nouveaux genres de l'imaginaire. Ce questionnement s'inscrit directement dans la vaste lignée des recherches effectuées au cours de ces dernières années, qui mettent en évidence « l'expérience sinon l'exigence contemporaines » que constitue aujourd'hui l'éthique en littérature « après l'ère de l'engagement

¹ Anne Besson, « L'armée des jeunes lecteurs », communication pour le colloque international « Enfances dystopiques », (3L. AM, Le-Mans Université), Université du Mans, 19–21 juin 2019.

puis celle du soupçon» (DAUNAIS, 2010 : 65). Ainsi que l'écrit Vincent Jouve à propos de la littérature en général :

On assiste, en ce début de XXI^e siècle, à un retour de balancier. La conception de l'œuvre comme agencement de formes ne répondant qu'à ses propres lois est dénoncée pour avoir nié ce qui ferait la chair de la littérature : son rapport à la vie et sa capacité à produire des émotions.

(2014 : 1)

Pourtant, si Jouve parle d'un « retour de balancier », il n'entend pas par là une régression de la littérature plaçant les bonnes mœurs au cœur de ses préoccupations. C'est bien la propension de l'œuvre à susciter « l'émotion » qui retient son attention et pose les fondements d'une nouvelle définition de l'éthique en littérature. « Ce qui doit nous retenir, ce ne sont pas les valeurs – historiques, personnelles, relatives – inscrites dans un texte donné, mais ce qui se passe en chacun d'entre nous au moment de la lecture » (2014 : 5), écrit-il alors pour soutenir la thèse selon laquelle l'acte de lecture comporte en lui-même une dimension éthique plus importante que les seules valeurs inscrites dans les textes. Rappelant la distinction essentielle qui existe entre le réel et la fiction, il semble, à la suite de Jean-Marie Schaeffer, ne pas douter de la capacité du lecteur à faire la différence entre le monde fictif et le monde réel dans lequel il évolue. Le lecteur, conscient des mécanismes sous-jacents au pacte de lecture, observe une capacité de distanciation qui lui permet de s'immerger dans le « laboratoire » que constitue la littérature où « l'expérimentation est plus libre que dans la réalité » (2014 : 7) sans pour autant oublier que la fiction relève de la « feintise ludique » (SCHAEFFER, 1999). En littérature de jeunesse, cette conception moderne du lecteur comme « sujet » (PICARD, 1986) est le fruit d'une évolution plus globale des représentations de l'enfant survenue au cours du siècle dernier et d'une reconsidération progressive de son statut au sein de la société. « C'est l'enfant lecteur et son besoin de se reconnaître dans le livre comme de comprendre le monde environnant qui devient la figure centrale du récit » (2011 : 89), constate Danièle Henky dans *Contre l'innocence. Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*. Quelques années plus tard, la parution de l'ouvrage *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXI^e siècle* (2015) témoigne d'un intérêt persistant pour le sujet.

Fondée sur ces lectures incontournables, notre hypothèse de travail repose sur l'idée que l'acte de lecture contribue à la construction du sentiment moral ou éthique du jeune lecteur, lorsque le texte lu prend en compte et valorise les spécificités de l'enfance et de l'adolescence. À travers l'étude de deux romans de Jean-Claude Mourlevat, *Le Combat d'hiver* (2006) et *Le Chagrin du roi mort* (2009), nous souhaitons interroger la façon dont l'auteur invite le jeune lecteur à questionner le monde qui l'entoure. Ces romans, qui tendent à s'inscrire dans

les genres contemporains en vogue de la dystopie et de la *fantasy*, mettent en scène des groupes de personnages adolescents aux prises avec leurs émotions. Ils abordent entre autres les thèmes de la famille, de l'abandon, de la guerre et de la désertion, de l'amour et de la mort afin d'émouvoir le lecteur et de le faire réfléchir tout en bousculant ses attentes. Nous reviendrons d'abord brièvement sur l'évolution du rapport entre émotion, éthique et littérature au fil du temps pour comprendre le contexte de production et de réception de ces œuvres. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux représentations de la guerre et de la liberté présentes dans les textes et nous interrogerons leurs effets sur le lecteur. Enfin, nous élargirons le champ d'étude en analysant les diverses stratégies narratives mises en œuvre par l'auteur pour enrichir ses textes et en favoriser une lecture active pouvant être considérée comme un « acte éthique » (JOUVE, 2014 : 3).

D'une éducation moraliste à la construction d'un sentiment

Reffet des modes de pensée de la société de son époque, la production pour la jeunesse est constamment soumise aux intentions pédagogiques, même inconscientes, de ses auteurs comme de ses critiques. En France, elle s'expose à une censure régie par la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Longtemps instrumentalisée à des fins purement éducatives, elle a pris un essor considérable au cours du XIX^e siècle, période marquée par la parution d'une multitude de textes au caractère moralisateur qui véhiculent principalement des représentations manichéennes du monde et font l'apologie de « bons » héros érigés en modèles de conduite. Comme le montrent Philippe Ariès (1960) puis Egle Becchi et Dominique Julia (1998) dans leurs ouvrages consacrés à l'histoire de l'enfance, le statut des enfants dans la société dépend du regard que les adultes portent sur eux. Les représentations de l'enfance varient en fonction de l'Histoire, à mesure qu'évolue la réflexion menée autour des questions d'éducation. L'enfant, cet être « mineur » au sens kantien du terme et dont l'autonomie physique et morale est discutée, est d'abord vu comme un adulte en devenir et il apparaît comme étant du ressort des adultes² et *a fortiori* de l'État, d'éduquer les futurs citoyens et de leur transmettre les valeurs de la société dans laquelle ils grandissent. À l'heure de la Révolution, ces valeurs sont celles de la République, par la suite « les romans se font l'écho des grands enjeux du siècle :

² Par adultes, nous entendons plus précisément les pères qui exercent la « toute puissance paternelle » sur leur progéniture jusqu'à la reconnaissance égalitaire de « l'autorité parentale » en France en 1970.

avancées scientifiques et techniques, création des empires coloniaux français et britannique, montée en puissance des États-Unis, mouvement des nationalités » (NIÈRES-CHEVREL, 2009 : 35). Au XIX^e siècle, le roman destiné à la jeunesse s'écrit donc principalement sur le mode didactique. Au même titre que les valeurs morales, les émotions y sont enseignées comme un ensemble de connaissances à acquérir et de comportements à adopter en fonction, notamment, du genre du lecteur, ce que soulignent Pascal Eitler, Stephanie Olsen et Uffa Jensen :

As a rule, for the entire nineteenth century and a significant part of the twentieth century, the gender of children both as literary actors and as readers or objects of education played a crucial role in the ways in which they were intended to learn different kinds of emotions according to their traditional, supposedly appropriate, roles as the men and women of tomorrow.

(2014 : 16)

Par le biais du roman, on apprend donc aux enfants à ressentir ce qu'il faut, comme il le faut. Les émotions, les sentiments ont un sexe, et les attitudes morales des personnages varient en fonction de ce critère. C'est une période charnière en termes de représentations genrées qui annonce l'émergence de collections considérées comme strictement masculines ou féminines à l'aube du XX^e siècle. L'ouvrage en deux tomes *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse* (BÉHOTÉGUY, CONNAN-PINTADO, 2014–2017) met en évidence le fait que l'aventure et son lot d'émotions – appréhension, courage, fierté – sont réservés aux petits garçons tandis que les petites filles sont initiées aux passions amoureuses et invitées à se montrer douces et dociles en société. Cette manière d'appréhender l'univers des affects est symptomatique d'une hiérarchie instaurée entre les enfants et les adultes mais également et surtout entre les filles et les garçons.

Bien que la littérature de jeunesse se soit peu à peu émancipée de sa seule vocation pédagogique, il faudra attendre les travaux effectués autour du courant de l'Éducation nouvelle (WALLON, FREINET etc.), l'émergence des études de genre³ dans les années 1970 et la Convention internationale relative aux Droits de l'Enfant de 1989 pour que s'opère un changement significatif. Ainsi que le souligne Danièle Henky :

La donne est bouleversée par le mouvement de mai 68 qui a une influence certaine y compris sur la littérature destinée à la jeunesse. À la même époque, sur le modèle anglo-saxon, les adolescents se distinguent désormais de l'en-

³ Les « études de genre » ou « *gender studies* » s'articulent autour de la notion nouvelle de « genre » qui envisage les concepts de « féminin » et de « masculin » comme des constructions sociales et non comme des attitudes déterminées en fonction du sexe que l'individu se voit attribué à sa naissance.

fance comme de l'âge adulte. La vulgarisation des théories psychanalytiques de Françoise Dolto remet en question l'idée que ce temps de la jeunesse est celui de la pure innocence. Le pédagogue Alexander Shutherland Neill suggère même qu'il faut rapidement confronter les enfants aux réalités du monde.

(2011 : 93)

C'est dans ce contexte que la question des émotions suscite un intérêt nouveau dans le domaine des sciences humaines au tournant du XXI^e siècle. Les avancées majeures réalisées en neurosciences et en psychologie au cours des trois dernières décennies alimentent les interrogations de la communauté scientifique. Tandis que Paul Ekman propose une classification des émotions en fonction des expressions faciales universelles qu'elles provoquent (1994), Antonio Damasio repère l'activation de zones neuronales évocatrice d'une activité cérébrale spécifique au processus émotionnel et remet en cause la distinction raison/passion chère à Descartes en mettant en évidence le rôle essentiel des émotions dans la prise de décision (1994). La littérature s'empare de ces progrès pour repenser l'importance de l'émotion dans l'écriture et dans la réception des œuvres (BOUJU, GEFEN, 2012). Parmi les nombreux appels à communications liés à ce qu'on nomme désormais « le tournant des affects »⁴, celui du colloque « La palette des émotions »⁵ propose une intéressante typologie des émotions, classées en trois catégories : les « brumeuses » (« tristesse », « détresse », « mélancolie »...), les « ardentes » (« joie », « colère », « surprise ») et les « morales » (« honte », « culpabilité », « indignation »...). La dernière catégorie retient particulièrement notre attention en ce qu'elle envisage l'existence d'un lien entre le monde des affects et celui de la morale. Ainsi, au XXI^e siècle, il serait devenu possible de ne plus considérer la morale comme une somme enseignable de valeurs et de comportements mais comme un sentiment, avec sa part d'universel et de singularité. Il nous semble que c'est bien ce « sentiment moral » ou « sentiment éthique » qui est au cœur des préoccupations des auteurs contemporains pour la jeunesse. Loin de considérer les jeunes lecteurs et lectrices comme des êtres dénués de bon sens et incapables de discernement, ces auteurs s'attachent désormais à les confronter directement à l'expérience éthique en leur offrant un véritable espace de réflexion, « un espace de liberté entre l'intrigue et le lecteur pour mieux conduire ce dernier à investir dans sa lecture les processus performatifs de la construction de soi », comme le note Laurent Bazin dans le cas de la dystopie (2011 : 312). Ajoutons ici que si les filles continuent de souffrir d'une sous-représentation notoire dans la production actuelle alors qu'elles demeurent majoritaires au sein du lectorat (CROMER, 2014), le roman adolescent

⁴ La désignation varie entre « tournant des affects », « tournant des émotions » en français et « *emotional turn* » en anglais.

⁵ Colloque international « La palette des émotions », (MSHS de Poitiers), Université de Poitiers, 3-5 octobre 2018.

contemporain entend de plus en plus s'adresser à un public mixte et offre un éventail d'héroïnes remarquables aussi fortes et animées par le sentiment moral et l'aspiration à la liberté que leurs homologues masculins. À l'instar des célèbres figures de Lyra et Katniss dans les trilogies *His dark materials* (PULLMAN, 1995–2000) et *Hunger Games* (COLLINS, 2008–2010) ou même d'Hermione dans la série des *Harry Potter* (ROWLING, 1997–2007), Milena Bach incarne la Résistance grâce au pouvoir de son chant dans *Le Combat d'hiver* tandis que Lia fait preuve d'une grande témérité en s'enfuyant avec Aleks dans *Le Chagrin du roi mort*. De même, la protagoniste de la dernière dystopie⁶ de Jean-Claude Mourlevat est une adolescente nommée Anne Collodi qui voyage entre les mondes pour délivrer sa sœur.

Pour tenter de comprendre comment la littérature de jeunesse contemporaine est à même de contribuer à la construction du sentiment moral des jeunes lecteurs et lectrices, notre première réflexion se tisse à travers une approche thématique des œuvres autour des notions de guerre, de résistance, de désertion et de liberté.

Résister ou désertir ? Représentations de la guerre et de la liberté

Les deux romans étudiés abordent donc des thèmes communs parmi lesquels figure celui, incontournable chez Jean-Claude Mourlevat, de la liberté. Dans *Le Combat d'hiver*, La Phalange exerce une cruelle dictature à laquelle le peuple a dû se soumettre à la suite d'un coup d'état. Le décor de la contre-utopie est esquissé dès les premières pages avec une intrigue qui prend place dans les sombres locaux de l'internat où sont enfermées Helen et Milena. Les premières figures identifiables comme « ennemies » des personnages sont celles des surveillantes, caractérisées par une extrême froideur et sévérité. Au fil du texte, le lecteur comprend qu'elles sont complices d'un système plus vaste contre lequel Helen et Milena vont lutter, épaulées par deux jeunes garçons, Milos et Bartolomeo.

Le Chagrin du roi mort, quant à lui, appartient davantage au genre du conte et de la *fantasy*. Il esquisse deux modèles de souveraineté antagonistes, d'une part, celui du royaume pacifique de Petite-Terre dont le peuple pleure la mort du « bon » roi Holund, et, d'autre part, celui d'une tyrannie menée par Guerolf, guerrier mégalomane et inculte assoiffé de vengeance qui règne sur l'île voisine de Grande Terre. L'intrigue s'articule autour du destin de deux frères,

⁶ *Terrienne*, Gallimard Jeunesse, 2011.

Aleks et Brisco, qui évoluent dans ces deux mondes opposés après leur brusque séparation⁷.

L'auteur n'hésite pas à traiter des thèmes sensiblement proches par le biais de genres romanesques différents, ce qui favorise d'emblée une diversité des approches et des représentations. Dans le premier roman, c'est la quête identitaire de quatre adolescents renouant avec leur filiation qui déclenche la lutte et relance une Résistance endormie : la jeunesse incarne l'espoir d'un changement et rallie à sa cause le peuple merveilleux des hommes-chevaux – hommes, femmes et enfants armés de simples bâtons – pour livrer un combat victorieux contre les opposants de la liberté. Ainsi que le souligne Laurent Bazin, « dans tous ces romans, schéma actanciel oblige, l'adolescent n'est pas seulement un témoin mais un acteur engagé au cœur même de l'action ; [...] il en vient même souvent à lutter contre l'univers des adultes désignés, eux, comme les responsables du désastre » (2012 : 4). En effet, la littérature de l'imaginaire du début du XXI^e siècle est marquée par le souvenir des désastres politiques et humains survenus au cours du siècle passé ainsi que par la remise en cause de la société de consommation et du modèle de vie des aînés. L'effroi suscité par les grandes dictatures, les discours eschatologiques liés à la crise écologique et les réserves éprouvées face aux avancées technologiques inspirent et alimentent aussi bien le corpus contemporain destiné aux adultes que celui qui s'adresse à la jeunesse. Cette littérature, qui exprime le pessimisme d'une génération d'écrivains désabusés, semble cependant conférer une place d'élection au statut adolescent, symptomatique de notre époque. C'est que « l'adolescence est, par excellence, le lieu de tous les possibles », écrit Laurent Bazin, « le moment privilégié où l'être en devenir refuse d'être restreint à une identité figée dans un monde intangible » (2012 : 7). Mettant en scène des protagonistes de dix-sept ans animés par une quête de vérité et de liberté, *Le Combat d'hiver* s'inscrit dans cette vague de romans qui place tous ses espoirs dans la nouvelle génération. La Résistance y prend une forme connue, celle de l'organisation souterraine caractérisée par l'évolution des personnages dans des repaires clandestins et le motif de la chanson de partisan.

Dans *Le Chagrin du roi mort*, ce sont les adultes qui procèdent à un vote après un long débat pour décider de leur stratégie face à l'invasion inévitable de Guerolf et de ses troupes. Contre toute attente, le choix est au combat et tous les hommes de plus de seize ans aptes à se battre sont appelés pour constituer « [une] armée de bric et de broc, mal équipée et sans expérience » (MOURLEVAT, 2009 : 197). L'auteur recourt ici à des représentations traditionnelles de la guerre : le combat est réservé aux hommes, qui doivent rejoindre l'armée en fonction d'aptitudes brièvement évaluées par une visite médicale. Les estropiés

⁷ Brisco est enlevé par Guerolf qui désire en faire un puissant guerrier, ennemi de Petite-Terre.

sont exemptés, ce qui respecte une certaine éthique et rappelle la polémique de la vente des titres d'exemption à l'heure de la Grande Guerre. Quant aux femmes, lorsqu'elles ne sont pas totalement exclues de ce projet, elles sont principalement réquisitionnées en tant qu'infirmières ou cantinières au front. En cela, Jean-Claude Mourlevat se démarque des univers de *fantasy* friands de combats épiques auxquels la population féminine, sous une forme ou une autre, peut être amenée à se joindre⁸. L'univers du *Chagrin du roi mort* est presque exclusivement masculin et les femmes y jouent des rôles sociologiquement connotés : Selma et la Louve⁹ incarnent les divers aspects de la figure de la mère, Brit répond au stéréotype de la mystérieuse sorcière aussi fascinante que repoussante et Lia, bien que faisant preuve de force et de courage, remplit finalement un rôle conventionnel d'amoureuse. Cependant, les romans étudiés s'éloignent aussi des univers de conte et de *fantasy* par un refus de l'héroïcité et de la glorification des valeurs viriles historiquement associées à la figure du guerrier (COURTINE et al., 2011). Nous sommes ici loin des sagas telles que *The Lord of the Rings* (TOLKIEN, 1954–1955) ou *The Chronicles of Narnia* (LEWIS, 1950–1956) à propos desquelles Pascal Ory écrit que « le type de fable qui s'y déploie ne renouvelle aucunement les archétypes, mettant toujours en scène des chevaleries, des apprentissages et des affrontements récurrents du Bien et du Mal » (2011 : 194). Ainsi, face à la décision de son ami Baldur¹⁰, qui souhaite s'engager malgré son infirmité en vendant son titre d'exemption à un jeune bourgeois, Aleks dresse un effroyable tableau de ce que représente la guerre à ses yeux :

Tu viens de vendre le droit de vivre dignement, comme une personne humaine, pour les cinq ans qui viennent. [...] Tu as gagné le droit de crever de trouille sous la mitraille ! Le droit de croupir sur la paille moisie d'un hôpital de campagne ! Tout ça pendant que l'autre monsieur se fera dorloter au pays en buvant à ta santé ! Tout ça pour du fric ! Combien est-ce qu'il t'a donné, ce salaud, hein ?

(2011 : 231)

Le texte de Mourlevat est enrichi de descriptions réalistes des conditions de vie dans les tranchées qui remplissent un rôle véritablement mémoriel et retien-

⁸ Voir par exemple l'article de Gilles Béhotéguy « Amour, dragons et baston : une fantasy féministe à l'italienne ? » à propos de *Chronache del Mondo Emerso* (TROISI, 2004–2005) dans *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. Europe 1850–2014* (BÉHOTÉGUY, CONNAN-PINTADO, 2017).

⁹ Selma est la mère d'Aleks. La Louve est la compagne du tyran Guerolf, celle qui enlève Brisco et devient sa nouvelle mère. Brit est la sorcière qui a déposé Brisco chez Selma et Bjorn Johansson le jour de sa naissance afin qu'ils l'adoptent et le protègent en l'élevant en jumeau d'Aleks. Aleks et Bjorn sollicitent son aide pour retrouver Brisco mais elle est tuée lors de l'expédition. Lia est la jeune cantinière dont s'éprend Aleks tandis qu'il est au front.

¹⁰ Baldur est l'ami avec lequel Aleks part à la guerre, il est porteur d'un handicap physique.

nent l'attention de Jean-Claude Bonnet : « Il est difficile dans les descriptions des batailles de ne pas penser à la première guerre mondiale, aux malheureux poilus que l'on envoyait à la boucherie. Comment ne pas comparer certains passages à la remarquable bande dessinée de Tardi *Putain de guerre* » (2009 : 64). En ce sens, l'œuvre reflète une société moderne marquée par la désapprobation du culte du soldat et la mise à mal du « mythe viril » (AUDOIN-ROUZEAU, 2011 : 202) qui semble chère au secteur jeunesse (LAROQUE, 2013). Seul le personnage de Guerolf assume une personnalité sanguinaire archaïque, ce qui le désigne instantanément comme rangé du côté du Mal. Le cas de Brisco est plus complexe puisque ce dernier s'attache à remplir le rôle que son nouveau père lui a confié, dans le seul espoir de gagner son affection. Renommé « Fenris »¹¹, le garçon a oublié son passé et reçu une éducation guerrière impitoyable. Cet élément pose la question de la responsabilité de l'éducation dans la construction du sentiment moral chez l'adolescent en soulignant le tiraillement qui peut exister entre la nécessité d'affirmer ses propres idées et le besoin de se sentir accepté et aimé au sein d'une famille. Le discours des personnages révèle ainsi les angoisses inhérentes au sentiment de différence et à la difficulté d'être soi. Pour justifier sa volonté de se battre, Baldur s'exclame : « J'ai honte, Aleks. Tu sais ce que c'est d'avoir honte ? D'être malheureux, oui, tu le sais, mais d'avoir honte, hein ? Je suis comme un petit enfant à qui on fait croire qu'il est utile parce qu'il aide son père à bricoler » (MOURLEVAT, 2009 : 233).

Les deux romans offrent la vision d'une liberté qui se paie par la lutte et soumettent les personnages les plus innocents et pacifiques à l'expérience d'une violence extrême, à la fois physique et psychologique. Les groupes résistants se distinguent par un fort sentiment de liberté qui les pousse au combat en refusant cependant autant que possible de prendre les armes. La violence est bien présente car il faut se défendre afin de préserver « son âme », comme le reconnaît Ketil dans *Le Chagrin du roi mort* (2009 : 196), mais elle est indissociable de sentiments de culpabilité et de honte omniprésents. Ainsi, Milos dans *Le Combat d'hiver* demande pardon à l'homme-chien qu'il se voit obligé de tuer pour assurer sa survie et se soumet à son adversaire dans l'arène pour ne pas commettre une seconde fois l'acte de mort. Le loyal Basile¹² se rend malade à l'idée d'affronter un adversaire innocent et lorsqu'il est déclaré vainqueur, il n'en tire aucune satisfaction. Comme le précise le narrateur à l'issue du combat : « Dans ses yeux, il n'y avait aucune joie, juste une expression de profonde tristesse et de dégoût pour ce qu'il venait de faire » (MOURLEVAT, 2006 : 367).

Aleks, lui, emprunte le chemin controversé de la désertion en s'échappant avec Lia. Son comportement s'oppose radicalement à celui de Milena qui est

¹¹ Nom d'un effroyable loup de la mythologie nordique.

¹² Basile est un ami proche de Milos, capturé et condamné comme lui à se battre en tant que gladiateur au service de La Phalange.

prête à mourir pour délivrer les siens de l'oppression. L'auteur ne fait pourtant finalement ni l'apologie d'une résistance armée ni celle d'un pacifisme passif, puisque malgré leurs dispositions non-violentes les personnages sont de part et d'autre amenés à tuer pour survivre ou bien à désertir malgré leur engagement initial. Jean-Claude Mourlevat interroge différents modes de pensée en exploitant toutes les possibilités de réaction de l'humain face à une situation susceptible d'attenter à sa liberté. Sans juger, il laisse tout de même se dessiner en filigrane de ses romans un discours fondamentalement pacifique et porteur des valeurs contemporaines. Dans *Le Combat d'hiver*, les héros ne sont pas glorifiés et les idées de mort exemplaire et de sacrifice sont bannies. Lorsqu'il prend conscience du désastre humain que leur révolte est en train d'engendrer, Bartolomeo s'exclame : « Milena, écoute-moi ! Qu'est-ce que tu espères ? Devenir une martyre ? Les martyres ne chantent pas, tu le sais ? » (2006 : 396).

En définitive, l'auteur brouille les pistes de lecture en multipliant les approches et représentations d'une œuvre à l'autre de manière à dérouter ses lecteurs. Il semble ainsi rejoindre Vincent Jouve dans l'idée que « Bien loin d'ins-truire et d'édifier, la littérature a donc pour effet de miner les certitudes. Au lieu de formater, elle interroge ; au lieu de répondre, elle questionne » (2014 : 7).

Des choix narratifs qui éveillent le sentiment moral

Les romans étudiés s'inscrivent globalement dans les genres de la dystopie et de la *fantasy*. Pourtant, comme le remarque Christiane Connan-Pintado, ils sont écrits « [à] la croisée des mondes littéraires » et transgressent les frontières génériques par un recours intéressant au merveilleux » (2015 : 91). Elle remarque ainsi que le surnaturel fait irruption dans *Le Combat d'hiver* par le biais de peuples monstrueux qui semblent davantage être l'apanage du conte ou de la *fantasy* : « cette dystopie est ici mâtinée de *fantasy* par certains de ses personnages qui relèvent d'un bestiaire clivé entre adjuvants (les hommes-chevaux) et opposants (les hommes-chiens), personnages “surnuméraires”¹³ qui confèrent une dimension merveilleuse à l'histoire » (2015 : 93). Mi-hommes, mi-bêtes, ces êtres font également écho à l'univers mythologique des civilisations antiques auxquelles Jean-Claude Mourlevat fait déjà allusion avec la thématique même du combat de gladiateurs. Nicole Callon-Wells souligne le rôle essentiel de cet emprunt à l'univers mythologique : « Dans *Le Combat d'hiver* le monde my-

¹³ Elle précise en note de bas de page : « adjectif employé par Vincent Jouve pour désigner ce qui est “sans correspondant dans la réalité” », *L'effet-personnage dans le roman* (JOUVE, 1992 : 29).

thologique s'installe au cœur du récit et en modifie la portée. Il transforme un roman d'apprentissage, à coloration historico-politique, en une fresque épique qui ouvre une réflexion sur les frontières indéçises de l'humain » (2013 : 122). Au-delà de la dimension ludique et esthétique, il y aurait là un moyen d'ajouter au texte une profondeur propice à la construction du sentiment moral du lecteur.

Le Chagrin du roi mort, quant à lui, se teinte de fantastique avec un avertissement que seul Aleks reçoit¹⁴ – le phénomène n'est pas sans rappeler les avertissements divins qui foisonnent dans les récits bibliques fondateurs. D'autre part, le roman se pare de personnages empruntés au folklore du conte : sorcière, nain, personnage capable de prédire l'avenir, qui sont caractéristiques des motifs de la *fantasy* telle que la définit Virginie Douglas (2015 : 39). Mais ce sont précisément ces allusions constantes au conte, au mythe, à ce merveilleux perçu par Alain Montandon comme un « ailleurs de l'enfance »¹⁵, qui participent à l'esthétique unique des œuvres de Jean-Claude Mourlevat et leur confère une dimension profonde. Dans ces œuvres, « le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage, ce qui revient sensiblement au même » (2002 : 10).

La poésie s'imisce dans l'écriture de Mourlevat à travers la description des décors et la transcription des perceptions et sensations des personnages. Dans *Le Chagrin du roi mort*, l'écriture est enrichie par la convocation d'un langage symbolique comme en témoigne la cohabitation constante des champs lexicaux de la glace et du feu. Le texte est parsemé d'allusions au monde de la littérature et des arts. Comme le remarque Éléonore Hamaide-Jager, « [c]e sont également les adolescents comme lecteurs et consommateurs de produits culturels qui sont invités à réfléchir à leurs relations au monde de l'écrit, notamment dans ses implications idéologiques » (2015 : 198). Ainsi, la Bibliothèque Royale, symbole de liberté, est fréquentée et sanctuarisée par les personnages qui en font un lieu intime où l'expression de leur complicité fraternelle atteint son paroxysme. Par la mise en scène de l'apprentissage par Aleks de la langue imaginaire de Lia, Jean-Claude Mourlevat rend également hommage à la diversité des langues et des cultures. Composante essentielle de la narration, la musique joue enfin un rôle essentiel dans *Le Combat d'hiver* (PERGHER, 2019). L'intégration des paroles de l'hymne de la résistance dans le corps même du texte participe directement à l'esthétique du roman. Le merveilleux et la poésie contribuent à faire de ces œuvres une ode aux arts et au langage dont la beauté agit sur la construction du

¹⁴ Lorsque les deux frères se rendent au chevet du roi mort pour lui rendre hommage, le cadavre fait signe à Aleks et le met en garde par la mystérieuse phrase « Attention au feu... » (MOURLEVAT, 2009 : 18).

¹⁵ *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin* (MONTANDON, 2001).

sentiment moral du jeune lecteur. Friedrich von Schiller confère ainsi une place d'élection aux œuvres d'art dans sa conception de « l'État esthétique », estimant que « seule la perception de la beauté fait de lui (l'homme) une totalité, parce qu'elle oblige ses deux natures (sensible et éthique) à s'harmoniser en un tout » et que de ce fait « seules les relations fondées sur la beauté unissent la société parce qu'elles se rapportent à ce qui est commun à tous » (1796 : 351).

À cette écriture s'ajoutent d'autres choix narratifs qui questionnent également le lecteur, tels que la remise en cause de la notion traditionnelle de héros. Les changements réguliers de focalisation renversent les codes du roman classique et mettent à l'honneur une multiplicité de personnages – de premier comme de second plan, héros et adjuvants comme opposants – en développant leur psychologie complexe. Tout comme il est difficile de distinguer un unique héros parmi les quatre adolescents mis en scène dans *Le Combat d'hiver*, nous pouvons nous interroger sur l'héroïcité d'Aleks et de Brisco qui bénéficient tour à tour de l'empathie du lecteur dans *Le Chagrin du roi mort*. Pour reprendre le titre d'une récente publication qui s'intéresse aux figures de frères dans les récits fondateurs, Brisco « est-il bon, est-il méchant ? »¹⁶ Le lecteur peut-il véritablement juger et condamner ce personnage qui choisit de tourner le dos à son frère et à son passé ? À travers ces personnages, Jean-Claude Mourlevat pose la question de la dualité de l'homme, topique que Laurent Bazin signale également présente dans la dystopie *Méto* (GREVET, 2008–2010) avec les personnages de Romulus et Rémus¹⁷. Par ce refus du héros unique, l'auteur défend la vision d'un monde qui évolue grâce aux actes collectifs. Par une redéfinition personnelle de la notion même de héros, il se place du côté des lecteurs en mettant en scène des personnages sensibles habités par une « faiblesse originelle » qui « se manifeste à la fois par une vague de tristesse qui les submerge et l'envie de pleurer [...] Pourtant, en dépit de cette fragilité constitutive, ces jeunes héros affrontent la souffrance, le danger, la violence sans rien esquiver. Leur courage les porte à faire face instantanément » (CALLON-WELLS, 2013 : 127). Même les personnages les plus vils semblent parfois conserver chez Mourlevat une once d'humanité qui donne matière à réflexion : le phalangiste Van Vlyck incarne l'amoureux transi rongé de désespoir par une passion dévorante qui a laissé place à la haine – Aleks lui-même sombre dans la folie lorsqu'il perd Lia et erre à sa recherche pendant sept ans – et la Louve est animée d'un sentiment maternel sincère à l'égard de Brisco.

Enfin, comme le souligne Éléonore Hamaide-Jager, l'univers romanesque de Mourlevat se démarque par une dimension réaliste et sombre : « refusant le *happy end* qui caractérise une partie de la littérature de jeunesse, il préfère en-

¹⁶ *Est-il bon, est-il méchant ?* (DURAND, JEANJEAN, 2018).

¹⁷ Laurent Bazin, « Dys-topique : états et empires de l'adolescence », communication pour le colloque international « Enfances dystopiques », (3L. AM, Le-Mans Université), Université du Mans, 19–21 juin 2019.

dossier le rôle de fiction critique» (2015 : 202). Même si le Bien triomphe avec la chute de La Phalange et la mort de Guerolf, un certain nombre d'éléments confèrent aux deux récits une dimension bien sombre. D'une part, nous relevons des disparitions de personnages pourtant merveilleux comme la sorcière Brit ou le fidèle homme-cheval Faber, d'autre part, la question de la justice se prolonge hors du cadre de la guerre et du combat avec la mort particulièrement tragique de Milos dans *Le Combat d'hiver*. Loin de constituer une mort exemplaire au combat qui érigerait le personnage en martyr ou en héros, cette mort survient de manière complètement inattendue, alors que la victoire sonne, rappelant au lecteur l'absurdité¹⁸ de l'existence humaine :

Malgré la présence de consensuelles histoires d'amour – topos du roman pour adolescent, quel que soit le sous-genre dont il relève –, les dénouements n'affichent pas la couleur rose des *happy ends* car le prix de la liberté est élevé et les jeunes héros doivent faire l'épreuve du deuil : Milos sera tué dans le combat d'hiver et Brisco ne reviendra jamais dans le camp des siens. Ce refus de l'édulcoration contribue à la qualité de ces histoires».

(CONNAN-PINTADO, 2015 : 96)

Dans ces deux œuvres, les destins collectifs prévalent sur les destins individuels : Petite Terre est sauvée mais Brisco ne rentre pas chez lui, la Phalange est tombée mais Helen entre dans l'âge adulte en portant le deuil de son premier amour.

Conclusion

L'univers de Jean-Claude Mourlevat est représentatif d'une conception du roman adolescent qui puise sa force dans sa propension à allier le domaine du sensible à celui de la raison. Dans les œuvres étudiées, le plaisir de lecture est en partie suscité par le recours au romanesque caractéristique du roman de sentiments et d'aventures tel que le décrit Anne Souriau :

1) *la prédominance de l'affectif* ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié, et de quelques autres attachés à un idéal ; 2) *la densité des événements*, et la mise entre parenthèse du répétitif et du quotidien ; 3) *la fréquence des extrêmes et des purs* (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre.

(2010 : 1318)

¹⁸ *Le mythe de Sisyphe* (CAMUS, 1942).

Pourtant, l'auteur n'entend pas duper le jeune lecteur (Langevin, 2014) mais semble accorder une grande confiance en sa capacité à ressentir des émotions et à juger par sa propre pensée. Si, comme le souligne Nicole Callon-Wells, les romans de Mourlevat sont « l'espace de l'enfance ou de l'adolescence qui n'a rien du "vert paradis" évoqué par Baudelaire » (2013 : 124), ils n'en sont pas moins un espace de liberté où le plaisir de l'imagination se mêle à celui de l'expérience éthique.

Bibliographie

- AUDOIN-ROUZAU, Stéphane, 2011 : « Armées et guerres : une brèche au cœur du modèle viril ? ». In : Jean-Jacques COURTINE, Alain CORBIN, Georges VIGARELLO, dir. : *Histoire de la virilité. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. T. 3. Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », p. 201–223.
- ARIÈS, Philippe, 1960 : *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Paris, Plon.
- BAZIN, Laurent, 2011 : « Dystopie et provocation : la construction du lecteur dans la littérature de jeunesse contemporaine ». In : Britta BENERT, Philippe CLERMONT, éd.s. : *Contre l'innocence – Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*. Berne, Peter Lang, p. 309–318.
- BAZIN, Laurent, 2012 : « Mondes possibles, lendemains qui chantent ? Projections utopiques dans la littérature de jeunesse contemporaine ». *TRANS*, n° 14. En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/567> ; <https://doi.org/10.4000/trans.567>. Date de consultation : le 5 septembre 2019.
- BECCHI, Egle, JULIA, Dominique, dir., 1998 : *Histoire de l'enfance en occident*. T. 1–2. Paris, Seuil.
- BÉHOTÉGUY, Gilles, 2017 : « Amour, dragons et baston : une fantasy féministe à l'italienne ? ». In : Gilles BÉHOTÉGUY, Christiane CONNAN-PINTADO, dir. : *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. Europe 1850–2014*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre jeunesse », p. 275–285.
- BONNET, Jean-Claude, 2009 : « Nous avons remarqué ». *Nous voulons lire !*, n° 180, p. 64.
- BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, 2012 : *L'émotion, puissance de la littérature ?* Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 34.
- CALLON-WELLS, Nicole, 2013 : « Jean-Claude Mourlevat, une œuvre multiforme et pourtant si singulière ». *La revue des livres pour enfants*, n° 271, p. 118–131. En ligne : http://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_8797.pdf. Date de consultation : le 5 septembre 2019.
- CAMUS, Albert, 1942 : *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard.
- COLLINS, Suzanne, 2008–2010 : *Hungers Games*. T. 1–3. New York, Scholastic.
- CONNAN-PINTADO, Christiane, 2015 : « À la croisée des mondes littéraires ». In : Christiane CONNAN-PINTADO, Gilles BÉHOTÉGUY, dir. : *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre jeunesse », p. 91–105.
- CROMER, Sylvie, 2014 : « La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre ». In : Christiane CONNAN-PINTADO, Gilles BÉHOTÉGUY, dir. : *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945–2012*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre jeunesse », p. 55–66.

- DAMASIO, Antonio, 1994 : *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Trad. Marcel BLANC. Paris, Odile Jacob, 1995.
- DAUNAIS, Isabelle, 2010 : « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé ». *Études françaises*, n° 46 (1), p. 63–75. En ligne : <https://doi.org/10.7202/039817ar>. Date de consultation : le 12 août 2019.
- DOUGLAS, Virginie, 2015 : « La fantasy. Définition, histoire, enjeux ». In : Christiane CONNAN-PINTADO, Gilles BÉHOTÉGUY, dir. : *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 27–43.
- DURAND, Isabelle, JEANJEAN, Benoît, dir., 2018 : *Est-il bon, est-il méchant ? Variations sur le thème biblique des fratries*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- EITLER, Pascal, OLSEN, Stephanie, JENSEN, Uffa, 2014 : « Introduction ». In : Ute FREVERT et al., dir. : *Learning How to Feel. Children's Literature and Emotional Sociolization, 1870–1970*. Oxford, Oxford University Press, p. 1–20.
- EKMAN, Paul, DAVIDSON, Richard J., dir., 1994 : *The Nature of Emotions: Fundamental Questions*. Oxford, Oxford University Press.
- GREVET, Yves, 2008–2010 : *Méto*. T. 1–3. Paris, Syros Jeunesse.
- HAMAIDE-JAGER, Éléonore, 2015 : « Les dystopies, une inscription contemporaine du “plus jamais ça” ». In : Gilles BÉHOTÉGUY, Christiane CONNAN-PINTADO, Gersende PLISSONNEAU, dir. : *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 38, p. 193–204.
- HENKY, Danièle, 2011 : « Quand de grands auteurs écrivent pour de petits lecteurs ». In : Britta BENERT, Philippe CLERMONT, dir. : *Contre l'innocence – Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*. Berne, Peter Lang, p. 99–102.
- JOUVE, Vincent, 1992 : *L'effèt-personnage dans le roman*. Paris, Presses universitaires de France.
- JOUVE, Vincent, 2014 : « Valeurs littéraires et valeurs morales : la critique éthique en question ». En ligne : https://crimel.hypotheses.org/files/2014/03/LitVal_Jouve.pdf. Date de consultation : le 8 août 2019.
- LANGÉVIN, Francis, 2014 : « Le romanesque dans les fictions contemporaines. Présentation ». *Temps zéro*, n° 8. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1192>. Date de consultation : le 11 mai 2019.
- LAROCHE, Lydie, 2013 : « La première guerre mondiale dans la littérature de jeunesse ». *Le français aujourd'hui*, n° 183, p. 125–133. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2013-4-page-125.htm>. Date de consultation : le 7 septembre 2019.
- MONTANDON, Alain, 2001 : *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*. Paris, Imago.
- MOURLEVAT, Jean-Claude, 2006 : *Le Combat d'hiver*. Paris, Gallimard Jeunesse.
- MOURLEVAT, Jean-Claude, 2009 : *Le Chagrin du roi mort*. Paris, Gallimard Jeunesse.
- MOURLEVAT, Jean-Claude, 2011 : *Terrienne*. Paris, Gallimard Jeunesse.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, 2009 : *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris, Didier Jeunesse.
- ORY, Pascal, 2011 : « Virilité illustrée et littérature de jeunesse ». In : Jean-Jacques COURTINE, Alain CORBIN, Georges VIGARELLO, dir. : *Histoire de la virilité. La virilité en crise ? XX^e–XXI^e siècle*. T. 3. Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », p. 186–199.
- PERGHER, Alizon, 2019 : « De l'émotion esthétique au sentiment moral : voix de la résistance, voie vers la liberté. Le pouvoir du chant dans *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat ». In : Květuše KUNEŠOVÁ, Bochra CHARNEY, Thierry CHARNEY : *De la musique avant toute chose ! en littérature de jeunesse*. Hrádec Kralové, Gaudeamus, p. 225–243.
- PICARD, Michel, 1986 : *La lecture comme jeu*. Paris, Éditions de Minuit.

- PULLMAN, Philip, 1995–2000 : *His dark materials*. T. 1–3. London, Scholastic.
- ROWLING, J.-K., 1997–2007 : *Harry Potter*. T. 1–7. London, Bloomsbury Publishing.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1999 : *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil.
- SCHILLER, Friedrich, 1796 : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Trad. Robert LEROUX. Paris, Aubier, 1943.
- SOURIAU, Anne, dir., 2010 : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadriges ».

Note bio-bibliographique

Alizon Pergher est professeure des écoles et doctorante à l'Université de Bordeaux Montaigne Humanités. Son travail de thèse, réalisé sous la direction de Christiane Connan-Pintado au sein du laboratoire TELEM (EA 4195), s'intéresse à l'esthétique des émotions au travers des représentations de la masculinité dans le roman contemporain pour la jeunesse.

Publications récentes : « De l'émotion esthétique au sentiment moral : voix de la Résistance, voie vers la Liberté. Le pouvoir du chant dans *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat » In : Květuše Kunešová et al., dir. : *De la musique avant toute chose ! en littérature de jeunesse*, Université Hradec Králové, Gaudeamus, 2019, p. 225–243.

alizon.pergher@etu.u-bordeaux-montaigne.fr



KVĚTUŠE KUNEŠOVÁ

Université de Hradec Králové, République tchèque

 <https://orcid.org/0000-0003-2610-8901>

Comprendre et respecter l'autre : le cas de l'autisme dans le roman pour adolescents et jeunes adultes

Understand and Respect the Other:
the Case of Autism in the Novel for Teenagers and Young Adults

ABSTRACT: The article “Understand and Respect the Other: Autonomy and Autism in the Novel for Teenagers and Young Adults” is a comparative reflection of books that focus on the human relationships that are formed around young protagonists trying to find their own way and the true values of life. These are mostly realistic novels / mirror novels in which illness, disability or death represent a plot that puts the characters to the test. At crucial moments they are forced to deploy their energy and perseverance, and on that side, they learn to live and be independent. Novels about autism allow to consider new questions concerning identity and otherness, norm and outside the norm. The notion of freedom is viewed differently by the characters who are faced with the dilemma whether the need to care for the sick is a sacrifice or a duty.

KEY WORDS: youth literature, novel, realism, sickness, disability, autism, charity

« Il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des
relations humaines. »

Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*.

Introduction

La littérature de jeunesse reconnaît facilement les différentes tranches d'âge dont la dernière est souvent indiquée comme 16+. Les livres destinés aux lec-

teurs de cet âge parlent aux adolescents, mais très souvent, ils sont ciblés sur les problèmes qui concernent ou intéressent également les « jeunes adultes » ou « adultes » tout court, d'autant plus que les frontières entre les âges paraissent souvent artificielles, imposées pour des raisons commerciales.

Pour les jeunes lecteurs d'aujourd'hui, la littérature représente tout d'abord une forme d'évasion, un monde de l'aventure : « Il faut à la littérature de jeunesse quelque chose d'entraînant, de vif et de hardi. Le lecteur doit être tenu en haleine, sa curiosité sans cesse excitée » (CHELEBOURG, 2013 : 51). Selon les statistiques, les mondes imaginaires intéressent tant les adolescents que les jeunes adultes. Le succès de la fantasy anglophone est indéniable. Qui ne connaîtrait *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien, *Harry Potter* de J. K. Rowling ou *Twilight* de Stephenie Meyer, éventuellement *D'ombre et de vengeance* de Tomi Adeyemi, auxquels s'ajoutent cependant les auteurs francophones comme Pierre Bottero avec *La Quête d'Éwilan* (2003) en France, Priska Poirier avec sa saga *Éternels* (à partir de 2017) au Québec et Dominique Demers, auteure phare de la littérature québécoise pour la jeunesse, publiant pour toutes les tranches d'âge, dont le roman *La Quête de Jacob Jobin* (2010) est destiné aux adolescents et aux jeunes adultes. La thématique qui touche les relations humaines et les « intermittences du cœur » reste néanmoins au centre de l'attention des jeunes qui « apprennent à vivre ». Ce n'est pas par hasard que l'histoire de *Roméo et Juliette* de Shakespeare ou *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry connaissent une multitude d'éditions en République tchèque, par exemple. Les titres évoqués représentent d'ailleurs symboliquement les horizons émotionnels des jeunes dont la conscience oscille entre le sérieux et le jeu, entre la réalité et l'imaginaire.

Selon les sondages portés sur le marché du livre tchèque, les bestsellers ne sont presque jamais identiques aux livres sélectionnés par les jurys et couronnés par les prix. L'existence des exceptions prouve qu'une évasion dans les mondes imaginaires ne donne pas souvent de réponses au questionnement des lecteurs. Un grand nombre de jeunes adultes est attiré par les sujets réalistes qui relèvent des problèmes auxquels se heurte la société contemporaine et qui montrent même des facettes de la vie autrefois tabouisées, comme la maladie ou la mort. Les héros de ces romans avec qui les jeunes désirent s'identifier sont également réels : « Les adolescents ont intérêt à comprendre dès que possible qu'aucune frontière ne sépare les héros et les simples gens et que l'héroïsme, le vrai, est quotidien » (SORIANO, 2002 : 326).

Les univers hors norme

Autrefois tabouisée, la maladie mentale, apparaît régulièrement dans la littérature de jeunesse depuis le début du nouveau millénaire. Le syndrome Asperger et les manifestations légères ou graves de l'autisme occupent de plus en plus les débats professionnels médicaux et les discussions non-professionnelles dans les médias.

Les pages du site de l'Iserm (Institut de la santé et de la recherche médicale) présente la maladie comme « un trouble du neurodéveloppement affectant les relations interpersonnelles »¹. Suivant les définitions médicales, l'autisme est un système de fonctionnement perceptif et sensoriel particulier, qui influence la communication et les interactions sociales, les modes de comportement ainsi que le fonctionnement neuro-sensoriel et le mode de pensée de la personne atteinte. Ce fonctionnement particulier se manifeste de façon différente selon les personnes qui présentent souvent des hyper-sensibilités ou des hypo-sensibilités sensorielles (sons, lumière, couleurs, toucher, etc.). L'hyperperceptivité de la personne autiste débouche sur une pensée en détail et une rigidité mentale : un besoin de formalisation très clair, une forte résistance au changement et de la difficulté à se mettre à la place des autres. Ces personnes sont incapables de percevoir le mensonge et la manipulation².

En littérature, l'autisme est devenu un thème traité par de nombreux essayistes et romanciers dans les dernières décennies, comme dans *Je suis né un jour bleu* de Daniel Tammet, une autobiographie d'un autiste intellectuel qui a attiré l'attention des lecteurs dans beaucoup de pays. La littérature de jeunesse n'a pas tardé à aborder le thème de l'autisme dans ses manifestations particulières, le phénomène dont témoigne l'article de Marie Fradette ou Pierre-Alexandre Bonin.

Selon une autre constatation, celle des chercheurs qui soulignent les potentialités éducatives des textes présentant l'autisme aux enfants et aux jeunes, « on observe que la littérature jeunesse offre un panorama exhaustif et bien documenté des troubles » (cf. LEMOINE, MIETKIEWICZ, SCHNEIDER, 2016).

Le nombre de livres qui montrent un sujet autiste augmente de plus en plus dans tous les pays. En étudiant la production littéraire au sujet de l'autisme des dernières années, notamment les livres publiés en France et au Canada³, nous

¹ En ligne : <https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/autisme>. Date de consultation : le 12 février 2021.

² En ligne : <https://handicap.gouv.fr/autisme-et-troubles-du-neuro-developpement/la-strategie-2018-2022/qu-est-ce-que-l-autisme/article/autisme-definition-et-signes-d-alerte>. Date de consultation : le 12 février 2021.

³ BANVILLE, Valérie : *Parole de Camille* (2009) ; JAOUÏ, Sylvaine : *La préférée* (2010) ; ROY, DOROTHÉE, MEZHER, OUSSAMA : *Mon petit frère SUPERHÉROS. Ton album de partage sur l'autisme* (2010).

avons constaté que leurs titres sont souvent parlants : *Mon frère est-il comme Einstein ?* fait relier le personnage principal au nom du physicien génial, prétendu souffrant du syndrome d'Asperger ; *Le garçon qui parlait aux dauphins* souligne un comportement particulier du malade ; *Couleur de cauchemar* évoque une atmosphère de détresse. Le motif récurrent de ces récits est un contraste entre le monde des autistes et celui des autres.

Sur le plan méthodologique de l'analyse littéraire, il serait alors possible de s'appuyer sur la théorie des mondes possibles, développée dans les années 1980 par plusieurs théoriciens, parmi lesquels Umberto Eco (1985), Lubomir Dolezel (1998) ou Marie-Laure Ryan (2006). Partant de leurs théories qui présentent les mondes fictifs comme des mondes possibles, l'on est tenté de considérer l'univers d'un autiste comme un autre monde parallèle au nôtre. La confession de Ludovic, personnage autiste du roman *Mon frère n'est pas une asperge*, en prouve les aspects essentiels : « C'est comme si j'étais aveugle ou sourd dans un monde où tous les autres perçoivent les images et les sons en haute définition » (VANIER, 2015 : 164). Myriam Repentigny l'exprime de façon pertinente : « Ils vivent dans un monde dont ils ne possèdent pas le mode d'emploi » (2016 : 87). Les autistes dans les livres pour enfants sont presque toujours des frères ou des sœurs des personnages principaux qui doivent partager leur sort. Une autre piste de l'analyse s'ouvre donc sur les questions identitaires, en suivant par exemple les thèses de *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur : « Ainsi, estime de soi, et respect de soi, représenteront conjointement les stades les plus avancés de cette croissance qui est en même temps le dépli de l'ipséité » (2015 : 201). Selon Jean-Marc Talpin, « [l]a construction de l'identité est indissociable d'un processus réflexif qui permet au sujet, en même temps qu'il se construit, de se représenter à lui-même » (2007 : s. p.).

Nous avons cependant opté pour une réflexion ancrée dans les rapports humains et leur évolution vis-à-vis d'un sujet autiste, d'où vient notre analyse comparative de trois romans dont les auteures (accentuons leur féminité) se sont penchées sur le problème de cette maladie en plaçant des personnages autistes dans leurs fictions pour les jeunes. Il s'agit des romans d'origine différente : le roman de Céline Lavignette-Ammoun, intitulé *Amour, Patates et Rock'n'roll*, publié en France en 2010, ainsi que *Dépourvu* de Victoria Grondin et *Crie doucement, mon frère* d'Ivona Brezinova, publiés en 2016, respectivement au Québec et en République tchèque.

L'histoire dans le roman de Lavignette-Ammoun a tous les traits caractéristiques d'un roman de jeunesse, dit roman-miroir (cf. NOEL-GAUDREAU, 2005 ; DEMERS, 2005). L'action se passe souvent au collège, parmi les copains de classe ou chez le personnage principal. Julia est une jeune fille de quatorze ans qui a un frère jumeau, Julien. Malgré les prénoms semblables, il y a une différence entre la sœur et le frère : Julien est un garçon autiste. Sa sœur, qui n'hésite pas à s'occuper de lui, ressent cependant de la honte en parlant de lui devant ses

camarades de classe ou en les rencontrant quand elle se promène avec Julien, sachant que celui-ci n'est pas capable de communiquer de façon compréhensible. La honte de la jeune fille d'avoir un frère « anormal » se métamorphose en une angoisse qui la pousse à mentir en présentant son frère comme son cousin lointain, un chanteur anglais de rock'n'roll.

Il s'agit d'un roman initiatique qui suscite des questions qui tracassent beaucoup de jeunes : Comment trouver une place dans la famille, dans un groupe de copains ? Quelle attitude avoir envers les autres ? L'auteure essaie de répondre à la question comment faire harmoniser les relations familiales vis-à-vis de celles qu'on noue avec les autres. Selon Jean-Marc Talpin, la lecture d'un roman-miroir, tel que celui-ci, représente des enjeux psychiques considérables : les lecteurs retrouvent leurs propres pensées, les acceptent et les justifient : « La légitimation peut concerner deux sentiments fréquents à l'adolescence : la honte et la culpabilité » (2007 : s. p.). Les sentiments que Julia porte à son frère oscillent entre la charité et la honte parce qu'il se comporte comme un petit garçon de cinq ans. Il n'est capable de répondre aux questions simples que par des phrases simples sans se rendre compte du contexte et des liens de la communication. À l'opposé de ces incapacités intellectuelles, il a une mémoire extraordinaire et il est capable de réciter les horaires de trains. Le train reste son jouet préféré, comme lorsqu'il avait cinq ans bien qu'il soit âgé de quatorze ans, comme sa sœur Julia. Celle-ci doit faire face également aux autres défis que les problèmes de famille. Elle se sent menacée par son entourage au collège, par les copines qui ne l'acceptent pas. Ce « Club des Pétasses », comme Julia et Bérénice ont surnommé le groupe des filles adversaires, représente l'altérité négative avec laquelle Julia est en train de se battre dans son intérieur. L'altérité positive est incarnée par les gens à qui Julia fait confiance ou aime plaire : sa copine Bérénice, sorte de confidente, actant adjuvant, ou sa mère et sa grand-mère qui rassurent Julia par leur fonction protectrice archétypale et dont elle se rappelle les paroles comme mots de passe aux moments cruciaux. L'intrigue se développe au moment où Julia rencontre Yvan, le garçon qui lui plaît. Le mensonge concernant le chanteur de rock est finalement effacé et les malentendus sont expliqués de façon humoristique. Le questionnement conserve cependant toute sa gravité : il s'agit d'accepter et vivre un handicap d'un proche et faire face à la réponse de l'entourage social.

En littérature tchèque, un parallèle se prête au livre de Lavignette-Ammoun où le milieu familial joue plus encore un rôle positif. Il s'agit du roman d'Ivona Brezinova *Crie doucement, mon frère*, paru en 2016. Le personnage principal, Pamela, a un frère jumeau autiste, tout comme Julia dans *Amour, Patates et Rock'n'roll*. Jérémý est atteint de l'autisme qui se manifeste par les cris et les crises intempestifs. Bien qu'il pose ainsi beaucoup de problèmes à ses proches, la famille, c'est-à-dire sa mère et sa sœur (le père a préféré les quitter), refuse l'idée de mettre le malade dans un centre spécialisé. La sœur de Jérémý, à l'instar de Julia, se pose des questions sur son statut et son rapport vis-à-vis du frère

malade. Comme Julia dans *Amour, Patates et Rock'n'roll*, la protagoniste de ce roman tchèque accepte la situation et son destin ainsi que celui de son frère :

Je change d'école pour la quatrième fois, je sais donc ce qui m'attend. [...] Je ne suis pas capable d'être seule au milieu des gens. J'ai besoin de sentir que j'appartiens à eux ; [...] Je souhaite pouvoir rester jusqu'à la dernière classe ; mais cela ne dépend pas de moi, cela dépend de Jérémy, s'il est viré de son école ou pas comme déjà tant de fois. Dans ce cas-là, on va déménager encore une fois.

(BREZINOVA, 2016 : 10)

Elle semble cependant plus responsable et plus mûre que Julia. Brezinova sait écrire de façon impressionnante en adaptant la langue à la sensibilité des jeunes. Pamela est une jeune fille de quatorze ans, mais malgré son âge, elle fait preuve d'une personnalité très forte, quand elle aide sa maman et la soutient aux moments des crises de Jérémy. Sa maturité précoce et son énergie inépuisable se manifestent dans les paroles adressées à sa mère, que l'on pourrait présenter sous forme d'une paraphrase suivante : *on se débrouille, maman, on s'en sortira, on y arrivera*. La mère semble être plus faible que la petite. Les émotions ne manquent pas car dans chaque chapitre, le lecteur est témoin d'une situation pénible, d'un choc qui peut venir pour une raison quelconque.

Le comportement de Jérémy et ses hurlements ne restent pas inaperçus du voisinage. Pamela et sa mère doivent faire face aux insultes des habitants de l'immeuble et des passants dans la rue. Le stress permanent de la mère est pourtant équilibré par la présence adjuvante de sa fille qui ressent moins la honte d'avoir un frère autiste que la peur d'être insultée à cause de lui. L'activité volcanique comme métaphore des émotions éprouvées par la mère est bien choisie et stylistiquement utilisée dans les scènes de crises. L'auteure ne se plaît pas dans les descriptions, mais en quelques phrases, elle est capable d'exposer le décor de la situation. Et le décor change d'un jour à l'autre. Le frère de Pamela exige que chaque jour possède sa propre couleur, il faut donc s'habiller en conséquence, porter « la couleur du jour ». L'obsession des autistes pour la règle et l'ordre est connue et scientifiquement analysée – ce n'est pas seulement une opinion populaire. Dans l'histoire de Pamela, ce symptôme apparaît chez son frère, mais également chez son copain de classe, Patrick, de qui elle tombe finalement amoureuse. L'effet miroir se manifeste à travers ces deux personnages en rapprochant Jérémy, qui souffre d'une forme d'autisme plus grave, et Patrick qui, malgré le syndrome Asperger, est capable de vivre normalement. Les sentiments de Pamela envers les deux garçons, la charité et l'amour, vont ensemble. La charité et la responsabilité des autres renforcent le caractère de la jeune fille. Le comportement de Pamela peut être considérée exemplaire selon les intentions de la philosophie de l'éthique d'Emmanuel Lévinas (1984) qui souligne la responsabilité de l'autre ou bien de Martin Buber (2012) pour qui le dialogue est une

base essentielle des relations humaines. Il n'est pas sans importance que Pamela se voit non seulement responsable de son frère, mais également de sa mère. Par rapport au livre précédent, l'histoire exposée par Brezinova surprend par la profondeur des sentiments. Le courage et la modestie de la jeune fille font d'elle une héroïne moderne à qui les lecteurs peuvent vouloir s'identifier.

Le livre tchèque est écrit de façon moins humoristique que le roman de Lavignette-Ammoun. L'image de l'autisme est effrayante, car le personnage du malade peut être dangereux pour son entourage. Le message des deux romans est cependant identique : les liens familiaux sont tellement forts que les proches sont capables de comprendre l'altérité et l'accepter. Selon Myriam Repentigny : « La famille, dans ces romans, est d'une importance capitale. Car si l'autisme ne peut être guéri, la vie de ceux qui en souffrent peut être grandement améliorée grâce au soutien de leurs proches » (2016 : 87).

C'est un appel, en quelque sorte, adressé à tous les lecteurs pour qu'ils ne ferment pas les yeux et essaient d'adopter une autre vision des personnes malades ou handicapées.

Il existerait évidemment un regard opposé que certains psychologues et psychiatres (cf. BAUDRY, 2012) n'ont pas hésité à exprimer : celui d'un autiste. L'univers à l'envers est présenté dans le livre de Victoria Grondin, *Dépourvu*, qui s'est retrouvé parmi les finalistes du Prix de création littéraire de Québec en 2017.

Le thème de l'autisme comme d'autres thèmes sérieux de la vie apparaissent dans les œuvres des auteurs québécois depuis plusieurs décennies. Le roman de Victoria Grondin n'est pas donc un cas isolé. Le livre est pourtant unique par la perspective adoptée par l'auteure : elle expose un milieu dystopique où tous souffrent de l'autisme. Le personnage principal, Guillaume, est différent. Or, il doit respecter « les règles » qui sont imposées par la majorité de cette société à l'envers, en négatif, inversée. C'est pourquoi il est appelé « dépourvu », dépourvu d'autisme, signe caractéristique sans lequel on n'a pas tous les droits. Dans cette société, les « dépourvus » sont sous-estimés car ils ne sont pas doués comme les vrais autistes. Il est évident que la société majoritaire est critiquée. Bien qu'il ne s'agisse pas du roman-miroir proprement dit (l'histoire est à la lisière du roman psychologique et de la science-fiction), selon Jean-Marc Talpin, la lecture du livre « permet également de s'identifier à des personnages différents de soi, non inquiétants, voire héroïques. Cette identification à des objets en apparence lointains ne doit pas leurrer : la distance sert de couverture à une réelle proximité psychique, le déplacement étant un mécanisme de défense efficace. Il en est ainsi des romans historiques ou de science-fiction » (2007 : s. p.). Le personnage de Grace, musicienne, nouvelle arrivée dans la société, aide Guillaume à surmonter les obstacles. L'attention de l'auteure se porte sur les questions psychologiques et les rapports humains. Le livre est une image d'une société dystopique, avec probablement une critique implicite des règles imposées aux enfants à l'école.

L'auteure a voulu sensibiliser les lecteurs vis-à-vis des autistes à tel point qu'elle a hyperbolisé la tolérance en laissant l'un des personnages prononcer la phrase suivante : « Changez plutôt le monde au lieu de changer les gens » (GRONDIN, 2016 : 80), la réplique qui efface toute la tradition de la fonction formative de la littérature de jeunesse. La réalisation d'une telle proposition est d'ailleurs difficilement imaginable. Or, ce qui représente l'intérêt de ce livre, c'est le personnage de Guillaume et sa quête de soi. Il est seul dès le début parce que le milieu familial est dépeint comme autoritaire et opposé à son altérité. C'est un cas tout à fait différent par rapport aux livres mentionnés ci-dessus. D'autant plus Guillaume estime l'amitié et l'amour incarnés par le personnage de Grace dont le nom symbolise la grâce, la faveur de Dieu, qui signifie l'espérance et la liberté dans sa vie. Malgré l'approche originale de l'auteure envers la thématique de l'autisme dans un univers fictif/irréel, le personnage principal ressemble aux jeunes des romans réalistes par ses angoisses et son désir de vivre une vie authentique.

L'histoire de Guillaume est avant tout un roman sur la « différence » qui ne devrait pas diviser les relations humaines et briser les liens d'amitiés. Les problèmes des adolescents et jeunes adultes résident souvent là. Être différent n'est pas un problème lié uniquement à l'autisme car c'est une question complexe se posant notamment dans des milieux multiculturels, tels que le Canada, et analysée depuis les années 1980 : « L'Autre [...] vit à notre porte, au sein de notre société. C'est cette dernière dimension de l'altérité qu'exploite de plus en plus le roman à connotation socioréaliste » (POULIOT, 1994 : 31).

Conclusion

Il serait banal de constater que les rapports humains sont étroitement liés aux émotions : l'amour, l'amitié, la charité contre la haine, la jalousie, la violence. Depuis ses débuts, la littérature puisait son inspiration au fond du cœur humain. Les jeunes lecteurs sont toujours avides de lire des histoires d'amour qu'ils espèrent vivre à leur tour, mais les exigences de la vie sociale actuelle pose d'autres défis dont l'impact dans les fictions est ineffaçable.

En comparant et en reconsidérant la production destinée aux adolescents/jeunes adultes, il est possible de conclure que non seulement « la frontière entre la littérature de jeunesse et la littérature générale ne cesse de se réduire » (POLANIEC, 2008 : 94), mais que la littérature de jeunesse est novatrice et originale grâce aux sujets traités. Le cas de l'autisme est exemplaire : il se présente comme un problème médical et psychologique qui dépasse les frontières géographiques. Le thème touche également les questions philosophiques relatives à la nature hu-

maine et à l'humanité. La façon cultivée dont les auteurs littéraires développent ce thème surprend, au moins en ce qui concerne les romans mentionnés, par l'approche empathique et rationnelle à l'égard du problème de l'autisme, et c'est là que réside, à notre avis, le message de ces œuvres.

Bibliographie

Textes littéraires analysés :

- BREZINOVA, Ivona, 2016 : *Crie doucement, mon frère (Rvi potichu, bracho)*. Prague, Albatros.
 GRONDIN, Victoria, 2016 : *Dépourvu*. Montréal, Hurtubise.
 LAVIGNETTE-AMMOUN, Céline, 2010 : *Amour, Patates et Rock'n'roll*. Paris, Éditions d'un monde à l'autre.
 VANIER, Lyne, 2015 : *Mon frère n'est pas une asperge*. Montréal, Pierre Tisseyre.

Ouvrages de référence :

- BANVILLE, Valérie, 2009 : *Parole de Camille*. Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre.
 BAUDRY, Christine, 2012 : « Comment les autistes nous voient ? ». In : *Psychologies*, avril 2012, s. p. En ligne : <https://www.psychologies.com/Moi/Problemes-psy/Troubles-Maladies-psy/Articles-et-Dossiers/Autisme-diagnostic-prises-en-charge-et-polemique/Comment-les-autistes-nous-voient>. Date de consultation : le 15 février 2021.
 BONIN, Pierre-Alexandre, 2017 : « Le défi de la différence : Les personnages autistes et déficients intellectuels dans la littérature jeunesse québécoise ». *Les libraires*, n° 101, s. p. En ligne : <https://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-jeunesse/le-defi-de-la-difference-les-personnages-autistes-et-deficients-intellectuels-dans-la-litterature-jeunesse-quebecoise>. Date de consultation : le 12 août 2019.
 BUBER, Martin, 2012 : *Je et tu*. Paris, Aubier.
 CHELEBOURG, Christian, 2013 : *Les fictions de jeunesse*. Paris, Presses universitaires de France.
 DEMERS, Dominique, 2005 : *Du Petit Poucet au dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*. Montréal, Québec/Amérique.
 DOLEZEL, Lubomir, 1998 : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
 ECO, Umberto, 1985 : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.
 FRADETTE, Marie, 2017 : « Des tabous moins tabous dans la littérature jeunesse ». *Le Devoir*, 2 décembre 2017, s. p. En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/514370/des-tabous-moins-tabous-dans-la-litterature-jeunesse>. Date de consultation : le 12 août 2019.
 JAOUÏ, Sylvaine, 2010 : *La Préférée*. Bruxelles-Paris, Casterman Junior.
 LAFOND, Alain, 2016 : *Couleur de cauchemar*. Saint-Hubert, Éditions Onirium.
 LEMOINE, Lise, MIETKIEWICZ, Marie-Claude, SCHNEIDER, Benoît, 2016 : « L'autisme raconté aux enfants : la littérature jeunesse, un support de sensibilisation pertinent ? ». *Enfance*, n° 2, p. 231–245. Paris, Presses universitaires de France.
 LEVINAS, Emmanuel, NEMO, Philippe, 1984 : *Éthique et infini*. Paris, Livre de poche.
 MOORE-MALLINOS, Jennifer, 2008 : *Mon frère est-il comme Einstein? Vivre avec l'autisme*. Saint-Lambert, Héritage jeunesse.

- NOEL-GAUDREAU, Monique, 2005 : « Le roman pour adolescents : quelques balises ». In : Françoise LEPAGE : *La littérature pour la jeunesse, 1970–2000*. Montréal, Fides, p. 69–81.
- POSLANIEC, Christian, 2008 : *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*. Paris, Gallimard.
- POULIOT, Suzanne, 1994 : *L'Image de l'Autre. Une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990*. Sherbrooke, Éditions du MRP.
- REPENTIGNY, Myriam, 2016 : « Sans mode d'emploi : l'enfant autiste dans la littérature jeunesse ». *Lurelu*, n° 39 (1), p. 87–88. Montréal, Association Lurelu.
- RICEUR, Paul, 2015 : *Soi-même comme un autre*. Paris, Poche.
- RORBY, Ginny, 2016 : *Le garçon qui parlait aux dauphins*. Paris, Macha Publishing.
- ROY, Dorothée, MEZHER, Oussama, 2010 : *Mon petit frère SUPERHÉROS. Ton album de partage sur l'autisme*. St-Jean-sur-Richelieu, Fonfon.
- RYAN, Marie-Laure, 2006 : *Des mondes possibles aux univers parallèles*. En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles. Date de consultation : le 20 février 2021.
- SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine, 2011 : *Terre des hommes*. Paris, Gallimard.
- SORIANO, Marc, 2002 : *Guide de la littérature pour la jeunesse*. Paris, Delagrave.
- TALPIN, Jean-Marc, 2007 : « Se construire grâce au roman miroir ». *Lecture jeune*, n° 122, s.p. En ligne : <http://www.lecturejeunesse.org/livre/les-lectures-psy-des-ados-juin-2007/>. Date de consultation : le 15 août 2019.
- TAMMET, Daniel, 2006 : *Born on a Blue Day*. London, Hodder Paperbacks.

Note bio-bibliographique

Květuše Kunešová est enseignante de littérature française et francophone au Département de langue et littérature françaises à la Faculté de Pédagogie de l'Université Hradec Králové. Ses recherches portent actuellement sur les thèmes liés à l'exil et à la migration en littérature francophone, notamment québécoise et franco-canadienne. Elle est organisatrice des colloques annuels sur la littérature de jeunesse depuis 2009, en poursuivant les recherches dans le domaine des écrits pour les jeunes qui représentent toujours une problématique tant littéraire que pédagogique.

kvetuse.kunesova@uhk.cz



PIERRE SUZANNE EYENGA ONANA

Université de Yaoundé I

 <https://orcid.org/0000-0002-2001-4472>

Écriture féminine de jeunesse et postulation de l'émergence d'un pays dans *Lettre à Tita 2* : entre anti-modernisme, exaltation passéiste et quête éthique

Female Youth Writing and the Postulation of the Emergence of a Country in
Lettre à Tita 2:

Between Anti-Modernism, Past Exaltation and Ethical Quest

ABSTRACT: Children's literature is sometimes considered to be the poor relation of literary genres throughout the world, as it is often confined to the rank of literature for the very young. Yet, on closer inspection, does this literature not play an important role in establishing national identity? In other words, does it contribute to the spread of tolerance and therefore to living together? Backed by Pierre Barbéris' sociocriticism and structured in three parts, this contribution first illustrates the motivations behind the characters' behavioural imposture; then examines the internal components that articulate the novel's literality. Finally, the analysis shows that Jeanne Abou'ou's *Lettre à Tita 2*, beyond the stigmatization of a poorly assumed modernism or the exaltation of traditional values, deeply encapsulates the writer's desire to postulate an emerging world in which Cameroonians would readily identify themselves.

KEY WORDS: sociocriticism, imposture, modernism, past exaltation, stigmatization, children's literature, emergence

Introduction

Dans notre perception, le concept de « littérature féminine de jeunesse » définit la forme de littérature destinée aux jeunes mais écrite par une femme, comme telle que relevée dans *Lettre à Tita 2* de Jeanne Abou'ou. Dans cette

œuvre, meurtris par des modèles sociopolitiques et culturels importés et inadaptés, les habitants de Zilan-village « s'enfoncent dans les avatars impitoyables de la mondialisation » (FAME NDONGO, 2013 : 12). Dans un style épistolaire, la romancière réévalue leur passé, leur présent et leur avenir, en mettant en scène Edima, un petit enfant qui écrit à Tita, son grand-père, lequel, de son vivant, était le dépositaire des valeurs culturelles zilanaïses.

Dans l'imaginaire populaire, la littérature de jeunesse fait très souvent office de genre misérabiliste ou laissé-pour-compte, alors que « la littérature d'enfance et de jeunesse est partie intégrante de la littérature. Comme elle, elle suit des influences ; comme elle, elle crée ou suit des courants » (ESCARPIT, 2008 : 5). Voilà pourquoi sa variante féminine, qui nous intéresse, ne manque pas d'enjeux heuristiques. Car, « on ne peut faire une histoire véritable de la littérature, si on néglige [...] la constellation des livres de notre jeunesse » (BUTOR, 1968 : 46). L'un des enjeux de ladite littérature est la transmission du savoir. Aussi, s'interroge-t-on sur l'enjeu du message que formule Edima à l'adresse des adolescents et autres jeunes adultes, si ce n'est l'urgence de contribuer à la formation holistique de l'homme nouveau qui impulsera l'émergence de son pays.

La démarche sociocritique de Pierre Barbéris, à travers ses deux axes opératoires que sont *l'explicite* et *l'implicite*, fonde notre analyse. Celle-ci comporte trois parties. La première dissèque les écueils contre lesquels bute Zilan-village depuis la disparition de Tita, son guide. La deuxième s'intéresse à l'esthétique de la romancière camerounaise, tandis que la dernière dessine le tracé du monde neuf qu'appelle de tous ses vœux Jeanne Abou'ou.

1. Explicite et narration des pesanteurs sociales

L'explicite consiste à « traquer ce qui, dans le texte, se trouve dit et dénoté » (BARBÉRIS, 1990 : 140). Les raisons qui poussent le jeune Edima à écrire une lettre à Tita s'inscrivent dans un registre de requêtes litaniques. Affaibli par le vice du mauvais comportement, Zilan-village est frappé de sclérose. Par conséquent, son développement piétine. Les indicateurs caractérisant cette régression irréversible sont, entre autres, l'irrespect des us et coutumes qui maintenaient le village sur le droit chemin.

1.1. La gestion calamiteuse des us et coutumes

Les us et coutumes constituent « le limon des relations interhumaines. [Leur] contenu idéologique vise d'abord et avant tout l'apprentissage de la vie sociale »

(KONAN YAO, 2017 : 29–30). Leur bonne maîtrise et leur juste gestion favorisent l'éclosion de la vie bonne au sein d'une région. Voilà pourquoi Chevrier pense que « la manipulation de la parole n'est [...] en aucune façon le fruit du hasard, mais elle fait au contraire l'objet de soins constants dans le processus d'éducation et de perfectionnement des individus » (1986 : 14). La cohésion du groupe fondée sur le respect par ses membres de ses préceptes régisseurs n'est pourtant pas l'apanage des Zilanis. Le texte dépeint le visage d'une société décapitée, en proie aux faillites comportementales diverses. Rongés par des vices tels que l'égoïsme, les hommes tournent le dos aux valeurs nobles qui promeuvent l'altruisme. À l'instar de *Deux caïmans dans un marigot* de Fernand Ndinda Ndinda (2011), où un sous-préfet corrompu fausse le jugement dans une affaire de succession, l'univers qu'offre à lire Abou'ou est symptomatique d'un malaise éthique profond. Supposés être des modèles de conduite et d'éthique pour la jeunesse, les parents se constituent plutôt anti-modèles et parfois monstres sans scrupules face à leurs propres enfants. Pointant du doigt ce type de « personnage asocial »¹, dont la volonté est de détruire, Edima déplore le fait que « certains manifestent ouvertement l'ambition de destruction de leur propre descendance en les maudissant sans motif valable, pactisant avec la magie pour supprimer leur vie ou pour anéantir tout effort de progrès de leur part » (ABOU'OU, 2013 : 38).

Si l'on définit l'inertie comme « une force de résistance au mouvement ou un changement de mouvement » (OLINGA, 2009 : 13), alors on comprend pourquoi ce vice se révèle un mode de vie inopérant dans la trame abou'ousienne. Son principal mode de déclinaison reste la pratique de la sorcellerie, force antinomique au progrès humain, tant elle s'oppose à l'émergence des jeunes. Il s'agit d'une stratégie de tuerie gratuite. Quant à précisément la mort, elle cesse d'être l'occasion adéquate pour commémorer dans l'unité la mémoire du disparu, afin que l'âme du défunt repose en paix. Elle devient le motif tout trouvé pour donner libre cours à de futiles libations lorsqu'elle n'est pas l'occasion trouvée pour sous-tendre de vaines démonstrations de force empreintes de vantardise : la mort ne fait plus peur. À bien y voir, l'argument de Birago Diop² devient insensé, car les morts semblent désormais morts. Autant de travers qui font dire à Edima que « le cercueil est exhibé afin que tout le monde puisse avoir l'occasion d'imaginer sa valeur financière et surtout la comparaison avec celui du précédent défunt » (ABOU'OU, 2013 : 39).

Comme le relève Konan Yao, « dans la société africaine traditionnelle, la gratuité de l'art ne se conçoit pas : toutes les occasions sont bonnes pour enseigner et éduquer » (2017 : 30). Autrement dit, tout acte posé dans la société du texte vise à agrémenter le séjour terrestre des lecteurs en les initiant à la pratique

¹ Que Konan Yao appréhende comme opposant institutionnel parce qu'il se positionne en marge des normes sociales eu égard aux actions posées.

² Lui, affirmait dans le poème « Souffles », que « les morts ne sont pas morts ».

des valeurs éthiques. Seulement, certaines pratiques culturelles, telles que la dot, sont en rupture totale avec la symbolique initiale qui l'entoure. Elle consistait pour une famille à accorder la main de sa fille à sa belle-famille. À présent, la dot offre l'occasion à la famille de la bru de s'enrichir illicitement sur le dos du futur marié comme le souligne Edima : « la famille de la future mariée dresse actuellement une liste des articles à acheter. En plus des articles, une grosse somme d'argent doit y être adjointe » (ABOU'OU, 2013 : 76). La modernité prend ainsi en otage les valeurs villageoises authentiques.

1.2. La modernité et la télévision : des pesanteurs pour l'émergence ?

La littérature de jeunesse permet d'établir une passerelle entre ce qu'on apprend et la manière de le mettre en pratique, scellant ainsi le passage « de la didactique au divertissement » (ESCAPIT, 2008 : 12). Elle se prête au jeu qu'Olinga qualifie de *transition totale*. Il s'agit d'une période marquant le passage sur tous les plans d'un système de gestion à un autre. Le passage en question s'avère douloureux pour Zilan-village au plan juridique. La transition erronée d'un système traditionnel à un autre dit moderne pénalise la jeunesse villageoise. Par le passé, les villageois s'accommodaient bien de l'arbre à palabre pour juger leurs affaires, tandis qu'aujourd'hui, la modernité n'assume pas le vivre ensemble entre les hommes. Parce que ces derniers ne donnent plus aucun sens aux vertus telles que la fraternité et le pardon, Edima pointe du doigt les incongruités d'une modernité qui a instauré une juridiction dure fondée sur la loi : « tous les problèmes sont portés devant les autorités publiques. Même les différends qui opposent les frères de même mère, se règlent devant ces inconnus » (ABOU'OU, 2013 : 38). Le principal grief formulé par la jeunesse à l'endroit de la modernité est qu'elle ne donne pas de sens aux droits de l'enfant. Ce dernier peut ainsi *oser* gagner un procès après avoir traîné son parent en justice. Dans un double questionnement rhétorique, Edima, qui n'avalise pas ce qui lui apparaît comme un sacrilège, marque ainsi son désarroi : « leur logique est délirante. Ils traitent des problèmes de père et fils et donnent même souvent raison au dernier. Un fils doit-il avoir raison devant son père ? Est-ce ce que tu nous as appris ? » (2013 : 38).

Bien qu'appréhendée comme une invention louable, la télévision est indexée car les programmes diffusés pèchent par une trop grande libéralisation des opinions. Ce média encense alors les tabous à cause d'une modernité liberticide qui encadre toute atteinte à la pudeur. Dans un style injonctif déployé en vue de mettre en exergue l'usage itératif des expressions *on montre*, ou *on y montre*, Edima s'exprime sur les tenants d'une modernité libertaire qui, pour lui, mène la jeunesse à la perdition :

On tue en toute impunité devant nos enfants. On leur montre en direct des exécutions de ceux qu'ils jugent méchants. On brûle des villes entières avec femmes et enfants [...] on montre comment on peut mentir sans se faire rattraper [...] on y montre des parents se promenant en caleçon devant leurs enfants ; les êtres humains accomplissent l'acte sacré de procréation sous les regards admiratifs des tiers.

(2013 : 42)

Toutefois, le sens profond d'un roman ne saurait se révéler dans l'occultation de l'esthétique qui l'article implicitement car, « c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages, de leur décor, et de leur destin, et alors qu'il pense en fournir une image authentique ou vraisemblable, que se glisse le geste idéologique » (REUTER, 1996 : 69).

2. L'implicite : entre écriture et quête éthique

L'implicite consiste à montrer qu'«un texte n'est pas fait que de chose en clair et qu'on n'avait pas pu ou pas voulu voir. Un texte est aussi un arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne paraît qu'esthétique, spirituel ou moral» (BARBÉRIS, 1990 : 140). Ressortissant à la littérature de jeunesse, *Lettre à Tita 2* cristallise une écriture innovante qui l'inscrit dans la culture Ekang. Encore appelés « les Seigneurs de la forêt » et issus du groupe dit Pahouin (BETI, FANG, BULU), les Ekang accordent un intérêt particulier et un respect scrupuleux aux us et coutumes qui dirigent leur vie et sous-tendent leur tradition millénaire. Si tel n'est plus le cas dans le récit abou'ousien, force est toutefois d'affirmer que plusieurs ressorts articulent l'implicite langagier chez cette écrivaine, à savoir l'intertextualité, l'intergénéricité, les anachronies narratives et le récit enchâssé.

2.1. La dynamique intertextuelle

L'intertextualité fait valoir l'argument qu'«un texte ne peut s'inscrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition» (PIÉGAY-GROS, 1996 : 7). Dans *Lettre à Tita 2*, la lisibilité intertextuelle s'opère par le biais de diverses manœuvres, dont la citation et la parodie.

La citation renvoie à la convocation « explicite d'un texte, à la fois présenté et distancé par des guillemets » (GENETTE, 1982 : 87). Plusieurs citations sont inscrites au cœur de la narration de Jeanne Abou'ou, qui soulèvent la question du

mépris des aînés. Se référant à l'intertexte biblique, précisément à Exode 12:12 ou encore Ephésiens 6:2, Edima montre à son grand-père que le déficit éthique est au comble de l'imposture comportementale : le respect n'est plus à l'ordre du jour. Comme pour recentrer l'apport de la Bible dans la construction des mœurs villageoises, Edima va jusqu'à avaliser l'idée que le mépris des Anciens par les jeunes débouche parfois sur la mort à la fleur de l'âge de ces derniers. Seule la mise en pratique du verset du Décalogue qui suit peut contribuer à les remettre sur le droit chemin : « honore ton père et ta mère, c'est à ce prix que tu vivras longtemps sur terre » (ABOU'OU, 2013 : 38).

De même, dans l'optique de sensibiliser les hommes à l'urgence d'associer la femme dans la gestion indiscriminée des affaires de la cité en affichant l'idée que « toutes les femmes sont exploitées par le système patriarcal » (THIAM, 1978 : 183), une adhérente de l'Association Femmes dynamiques de Zilan-village s'exprime à travers cet adage populaire : « on ne fait pas d'omelettes sans casser les œufs » (ABOU'OU, 2013 : 49). Certes, l'adage constitue un marqueur du genre oral mais le fait de le citer *in extenso* en fait un intertexte déployé sous la forme de la citation. En convoquant cette citation connue, le personnage atteste qu'il serait prétentieux d'évoquer l'égalité juridique entre l'homme et la femme sans toutefois abroger la logique essentialiste des rapports de sexe qui établit la femme comme un « être né à genoux aux pieds de l'homme » (BEYALA, 1995 : 77).

En deçà de ladite citation, on relève que « l'œuvre littéraire peut se construire en référant à d'autres œuvres en les transformant comme dans la parodie » (GENETTE, 1982 : 93). Celle-ci correspond à la modification d'un énoncé initial dont on maîtrise toutefois le message. Ironisant au sujet des paresseux qui recourent aux moyens illicites pour réussir, Edima les considère comme « les adeptes de multiples autres chemins qui mènent à la Rome de la prospérité » (ABOU'OU, 2013 : 61). Il s'agit en réalité d'une parodie de l'expression « tout chemin mène à Rome ». Le discours du narrateur est aussi ponctué de figures de rhétorique, notamment la figure du paradoxe et l'interrogation rhétorique.

2.2. Les figures de rhétorique

La particularité de l'interrogation rhétorique réside dans ce qu'elle ne requiert pas obligatoirement de réponse, car elle est suggérée directement dans l'énoncé ou à l'avance connue par la personne qui la pose » (ROBRIEUX, 2000 : 101). Figure récurrente dans le roman, elle sert de toile de fond, dès la première page du récit aux soliloques du narrateur, et intervient lorsque ce dernier s'interroge sur les ambiguïtés de sa vie. Introduite par l'expression *sais-tu Tita*, elle instaure un dialogue tacite entre le vivant et le disparu afin de dévoiler les affres d'une société en proie au chaos : « sais-tu Tita, que la famine est devenue une réalité quotidienne à Zilan-village ? [...] Sais-tu Tita, que [...] toutes les cultures

sont désormais destinées à la vente ? » (ABOU'OU, 2013 : 23–25). S'il faut relever qu'Edima n'attend aucune réponse immédiate de la part de son interlocuteur invisible, force est néanmoins d'affirmer qu'il en espère une solution miraculeuse d'outre-tombe de la part de son grand-père qu'il tenait pour modèle d'éthique. Une telle conviction infantile se polarise également dans le paradoxe.

Le paradoxe, quant à lui, désigne « une affirmation ou un raisonnement qui contredisent une idée généralement admise » (ROBRIEUX, 2000 : 90). Dans la société idéale postulée dans *Lettre à Tita 2*, la vertu est sublimée, tandis que le vice est réprimé. Le paradoxe naît du basculement noté dans l'échelle des valeurs à travers le dévoilement du vrai visage de certaines gens. Ayant par voie d'inceste mis enceinte sa fille, Bitoo n'est ni sévèrement puni par les siens, ni condamné par le moindre tribunal ancestral. Relevant un tel paradoxe pour le déplorer, le narrateur affirme que Bitoo « a continué à être autant respecté au village qu'avant l'éclatement au grand jour de cette abomination » (ABOU'OU, 2013 : 30). Par-delà l'inscription en son sein de figures de rhétorique, le roman de Jeanne Abou'ou s'illustre comme un récit inter-générique.

2.3. L'intergénéricité, un mélange révélateur

Le roman analysé foisonne de genres littéraires. Ce mélange de genres imprime de la variété dans la stratégie adoptée dans la narration du quotidien des Zilanais. Elle est construite autour des genres théâtral et policier, dans un arrière-fond d'oralité africaine qui n'est pas sans rappeler le conte.

Le genre théâtral s'identifie à travers le *monologue*. Au théâtre, il définit « une scène d'un personnage qui se parle à lui-même [et qui] livre les états d'âme, les conflits intérieurs, les projets, les jugements » (GLORIEUX et al., 1995 : 106). Blessé dans son orgueil de *nouveau riche*, Tara juge indécente la proposition du chef du village l'invitant à s'affilier au rang de ses notables. Dans un soliloque qui illustre son orgueil, il se parle à travers la prégnance d'une question rhétorique, des interjections et de l'emphase introduite trois fois par le présentatif *c'est* : « ces gens sont donc aussi idiots au point de ne pas savoir que moi Tara, je peux faire d'eux ce que je veux ? J'ai de l'argent ! C'est le plus important aujourd'hui ! C'est moi qui commande ! C'est moi le chef pauvres cons » (ABOU'OU, 2013 : 65).

En deçà du genre dramatique, le genre oral se distingue, quant à lui, à travers les indices du conte introduits par les expressions *ce soir-là* ou encore *ce jour-là*. Ils situent le lecteur dans le temps de l'histoire : « ce soir-là, j'étais assis à la véranda [...] c'est alors que ce jour-là, comme je te le disais... » (2013 : 63). Bien plus, l'usage par sept fois des expressions interpellatrices *sais-tu Tita ; tu sais, Tita ;* ou simplement *Tita ! Cher Tita !*, montre davantage qu'en Afrique, un vivant peut converser avec un mort et en espérer des réels changements pour

son avenir : « [...] sais-tu Tita, que le deuil au village est devenu une occasion de parade populaire ? » (2013 : 83).

Par ailleurs, le genre oral se manifeste sous le mode de l'anticipation ou *prolepse*, par le biais du style direct. Il est relevé lors de toutes les prises de parole d'Edima. Déployée dans l'occurrence qui suit grâce à l'usage du verbe « lire » au futur simple, la prolepse permet d'annoncer à l'avance ce que fera Edima pour rapidement entrer en contact avec son grand-père lorsque ce dernier trouvera la lettre. Le jeune destinataire apostrophe effectivement son interlocuteur invisible dans un soliloque ayant valeur de prolepse : « pourquoi ne pas lui faire une lettre et la déposer sur sa tombe ? Il la lira forcément ! » (2013 : 21). Toutefois, la stratégie d'exorcisation d'un passé nostalgique et la postulation de l'émergence d'un pays se négocient parfois à travers le recours aux *analepses* et au récit enchâssé.

2.4. L'anachronie analeptique et le récit enchâssé

L'analepse définit « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (GENETTE, 1972 : 71). Cette manœuvre diégétique est visible dans la révélation des mésaventures d'Assounou Philémon, alias Tara. Son récit ponctue celui de la faillite éthique qui plombe le développement de Zilan-village à travers la déperdition de la jeunesse et l'avènement d'une modernité jugée outrageante. Ainsi, de la page 62 à la fin du roman, on assiste, épisode après épisode, à la chronique de la vie de Tara, d'abord comme assistant-acheteur de cacao malhonnête, puis, comme commerçant aux côtés de Monsieur Laitue, qu'il fera agresser par ses amis, jusqu'à ses meurtres, son intronisation monnayée comme chef de Zilan, finalement sa mort. Omniscient et ironique, le narrateur Edima revient sur les frasques scolaires d'un arriviste politique en ces mots : « Tara avait quitté les bancs de l'école au milieu du deuxième trimestre de sa classe du cours moyen première année, [...]. Il aura erré au village pendant quelques mois avec au menu, quelques forfaits çà et là » (ABOU'OU, 2013 : 67). Les épisodes de la vie mouvementée des personnages se perçoivent mieux dans un récit enchâssé.

Récit enchâssé ou *récit-tiroir*, *Lettre à Tita 2* n'offre pas une narration linéaire. Le récit cadre se trouve fécondé par des intrusions de récits seconds qui s'imbriquent pour susciter l'effet de suspense. On peut ainsi évoquer le récit de neuf pages de Bitoo, l'oncle d'Edima, englué dans des pratiques incestueuses avec ses cousines et ses nièces, et celui de son fils. Ce récit est suivi des conséquences déplorables de l'inceste sur la famille, à travers le récit de la naissance de Papi, enfant zoophile issu des œuvres d'un père et de sa fille. L'histoire montre comment cet enfant, à l'instar de son père, prendra du plaisir « à assouvir ses désirs zoophiles en direction de toutes les races d'animaux domestiques : chiens, chats, poules, chèvres » (2013 : 34).

Au terme de l'examen esthétique-thématique du récit étudié, il apparaît qu'«écrire, c'est d'abord déstructurer [...] désorganiser le monde pour tenter de le reconstruire en le présentant autrement» (BARTHES, 1966 : 33). Le roman d'Abou'ou n'échappe pas à ce truisme.

3. De la vision du monde d'Abou'ou

La force éthique du récit d'Abou'ou réside dans sa capacité à susciter un univers neuf débarrassé des oripeaux du vieil homme. Il s'agit pour elle de dessiner le tracé d'un monde nouveau qui ne soit ni une exhibition de l'anti-modernité, ni une exaltation passéiste, mais davantage la postulation d'une société éthique susceptible d'impulser l'émergence du pays.

3.1. Anti-modernité ou exaltation passéiste ?

Ni l'une ni l'autre, car la romancière pointe son dard contre une modernité assimilationniste qui se pose, s'impose et s'oppose aux traditions africaines. Pour Jacques Fame Ndongo, cette modernité, «avec violence, frappe à la porte de l'autonomie animale, presque végétale de ces habitants, et qui s'impose au détriment d'un *modus vivendi* dont les valeurs s'éteignent» (2013 : 8). Le grand-père Tita symbolise ce passé, tant il montrait la voie éthique et humaniste empreinte de rigueur, aussi bien à la jeunesse qu'aux adultes de sa communauté. Voilà pourquoi en son absence, le village de Zilan se trouve déboussolé. Le recours au passé est ensuite le signe qu'aucune identité ne peut efficacement se bâtir dans l'occultation de son histoire. Convaincu que «l'État nouveau [...] doit succéder à l'État colonial» (MOURALIS, 2005 : 8), Edima consulte Tita, persuadé que depuis l'au-delà, celui-ci peut mouler à nouveau l'avenir de Zilan-village. D'ailleurs, après l'arrestation du malfrat Tara et l'émancipation de Zilan-village de la mainmise de cet imposteur, Edima y voit la marque de l'au-delà : «je sais bien que c'est vous de l'au-delà, qui avez mené cette action – de sauvetage – du village, votre village» (ABOU'OU, 2013 : 82).

L'anti-progressisme d'Abou'ou doit être compris non comme une forme de rejet de la modernité, mais comme sa volonté de lui insuffler les relents d'un vivre-ensemble fondé sur le respect des valeurs authentiques dans le cadre d'une culture de la mondialisation. Celle-ci a montré ses limites en prônant «l'uniformisation par le bas, [...] l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux» (METTE, 2005 : 34), y compris dans la diffusion des programmes de télévision. Bien que le narrateur salue son avènement, Edima ne souligne pas moins l'in-

congruité qui en résulte à travers un style emphatique : « c'est bien l'arrivée de cette chose extraordinaire qui marque le début de notre descente aux enfers, descente qu'elle continue d'ailleurs à diligenter » (ABOU'OU, 2013 : 41). Il s'agit donc, comme l'affirme Mouralis, de « mettre l'accent sur un certain nombre d'alternatives essentielles » (2005 : 13). Une telle option s'avère porteuse dans la quête de l'émergence d'un pays.

3.2. En quête de l'émergence d'un pays

L'*émergence*, au Cameroun, telle qu'indiquée dans le document *Cameroun Vision 2035*³, renvoie au train de mesures réformatrices qui, à terme, conduira ce pays au développement. Ladite émergence n'est pourtant envisageable que si elle est corrélée à l'éthique perçue comme « l'ensemble des [...] convenances et des conventions qui favorisent le "devoir-vivre-ensemble" dans la société » (MVOGO, 2008 : 189). L'éthique ainsi appréhendée avalise l'argument que l'émergence du Cameroun est tributaire de la naissance en son sein d'un homme éthique, seul capable d'impulser la dynamique du développement prospecté. Sans forcément présenter le profil du surhomme de Nietzsche, l'homme éthique postulé est mû par le sentiment d'un humanisme vibrant. Soucieux du strict respect des valeurs et vertus fondamentales qui conditionnent l'avènement de tout développement futur, il incarne l'altruisme et reste animé de l'esprit du vivre-ensemble. Homme libre, il s'affranchit continuellement des contingences sociales antiprogressistes qui hypothèquent le développement et confinent l'individu dans des carcans tels que la corruption, l'irrespect, l'inceste, le vagabondage sexuel, la mal gouvernance, les détournements de toutes sortes, pour ne citer que ces cas.

Par ailleurs, parce qu'il émerge de la conjonction de tous les partenariats entre acteurs sociaux, l'homme éthique travaille à l'autonomisation multiforme de la femme. Il développe à son égard, des rapports d'égalité, puisque « les femmes sont des artisans incontournables du développement et [...] garantes des valeurs sociales » (ABOU'OU, 2013 : 52). L'homme éthique ambitionne ainsi de faire de la gent féminine une vectrice prioritaire et indispensable du développement holistique. Bien plus, il se définit au confluent des pays voisins comme un acteur stratégique des échanges bilatéraux et multilatéraux gagnants-gagnants, sans avoir à ironiser, comme Edima : « ceux qui nous commandent trouvent que c'est un atout que d'avoir les voisins qui achètent tout [...] nous n'arrivons plus à acheter de quoi manger sur notre propre marché avec les moyens que nous avons, car le voisin propose plus d'argent que nous et prend tout » (2013 : 28).

³ En ligne : <https://landportal.info/es/node/15703>. Date de consultation : le 8 septembre 2019.

Conclusion

À tout prendre, la littérature féminine de jeunesse produite par Jeanne Abou'ou s'offre comme une tribune visant à exorciser la société des pesanteurs qui entravent son émergence. Hymne à la sagesse, ce texte, qui réinvite la jeunesse au banquet de sa renaissance, appelle une synergie d'actions concertées entre acteurs sociaux dans l'optique d'impulser l'émergence d'un pays à travers la postulation d'un homme éthique postcolonial. Ce visionnaire, ni radicalement antimoderniste, ni définitivement passiste, dessinera les trajectoires d'un pays émergent prêt à apporter sa contribution à l'édification d'une mondialisation équitable ne rimant ni avec l'assimilation des uns ou l'ostracisation des autres, mais celle fondant son mode d'agir sur des partenariats féconds. Force est ainsi de convenir que la littérature de jeunesse cristallise véritablement une « somme des réponses possibles aux questions réelles que se posent un homme, et à travers lui, une époque, une civilisation et, à la limite, l'humanité » (DOUBROVSKY, 1966 : 93).

Bibliographie

- ABOU'OU, Jeanne Marie Rosette, 2013 : *Lettre à Tita*. T. 2. Yaoundé, Fleurus Afrique.
- BARBERIS, Pierre, 1990 : « Sociocritique ». In : Daniel BERGEZ et al., eds. : *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, Bordas, p. 121–149.
- BARTHES, Roland, 1966 : *Critique et vérité*. Paris, Seuil.
- BEYALA, Calixthe, 1995 : *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris, Spengler.
- BUTOR, Michel, 1968 : *Répertoire III*. Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVRIER, Jacques, 1986 : *L'arbre à palabres : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris, Hatier, p. 12–15.
- DIOP, Birago, 1947 : « Souffles ». In : *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine.
- DOUBROVSKY, Serges, 1966 : *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris, Mercure de France.
- ESCARPIT, Denise, 2008 : *La Littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*. Paris, Magnard.
- GENETTE, Gérard, 1972 : *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GLORIEUX, Jean et al., 1995 : *Français. Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*. Paris, Bordas.
- KONAN YAO, Lambert, 2017 : « Littérature orale africaine et intégration sociale : l'exemple du conte ». In : Diakiridia KONE, Aboudou N'GOLO, eds. : *De l'altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine*. Paris, L'Harmattan, p. 13–40.
- METTE, Isabelle, 2005 : « La détérioration des "termes de la chance" : échange inégal et littérature ». *Notre Librairie*, n° 157, p. 28–35.
- MOURALIS, Bernard, 2005 : « Littérature et développement : des concepts aux œuvres littéraires ». *Notre Librairie*, n° 157, p. 8–13.

- MVOGO, Faustin, 2008 : « Littérature maghrébine : quête, requête ou conquête de l'éthique ». *Annales de la FALSH*, n° spécial, p. 189–197.
- NDINDA NDINDA, Ferdinand, 2011 : *Deux caïmans dans un marigot*. Yaoundé, Afrédit.
- NDONGO FAME, Jacques, 2013 : « Préface ». In : *Lettre à Tita*. T. 2. Yaoundé, Fleurus, 2013, p. 7–14.
- OLINGA, Alain Didier, 2009 : *Propos sur l'inertie*. Yaoundé, CLE.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, 1996 : *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- REUTER, Yves, 1996 : *Introduction à l'analyse du roman*. Paris, Dunod.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 2000 : *Rhétorique et argumentation*. Paris, Nathan.
- THIAM, Awa, 1998 : *La Parole aux négresses*. Paris, Denoël-Gauthier.

Note bio-bibliographique

Intéressé par l'épistémologie des littératures africaine et africaine-américaine, les modalisations littéraires du vivre ensemble, les *feminist* et *Gender Studies*, **Pierre Suzanne Eyenga Onana**, maître de conférences à l'Université de Yaoundé I, a participé à plusieurs colloques (internationaux en Europe et en Afrique. Auteur d'une cinquantaine d'articles parmi lesquelles « *Ma traquée* d'Ibrahim Fioko à l'épreuve des stéréotypes de genre : de la métaphorisation de l'imposition essentialiste à la postulation du vivre ensemble » (GRELCEF-Canada-2018); « *Le Briseur de rosée* d'Edwige Danticat : une graphie de la quête identitaire et du mal-être haïtien à l'ère des Duvalier » (Archives Contemporaines-Paris-2018), il a publié quatre ouvrages dont *Le genre dans tous ses états. Perspectives africaines*.

eyonapiers@gmail.com



MARIE-CLAUDE HUBERT

Université de Lorraine

 <https://orcid.org/0000-0003-0610-9763>

Renouvellement du personnage de la sorcière dans le roman pour la jeunesse

The Character of Witch Revised in Novels for Teenagers

ABSTRACT: There are many publications on witches both in children's literature and in scholarly essays. Mona Chollet's *Witches, the Undefeated Power of Women* explains that the word has become an emblem of feminism. This article offers a comparative analysis of several recent novels, based on the latter's thesis, whose aim is to examine how the witch character is constructed, how the authors treat historical data (healer witch, witch-hunt, stake, etc.) and how they renew this character regarding certain issues (identity, transmission, emancipation, etc.). Are the witches of children's novels carrying feminist demands for young readers?

KEY WORDS: witch, feminism, emancipation, identity, stereotype

La prolifération de fictions littéraires, cinématographiques et télévisuelles sur le personnage de la sorcière est frappante : la série *Charmed* (1998) présentait trois sœurs sorcières ; *Buffy contre les vampires* (1997) montrait comment une jeune lycéenne timide et effacée devenait une puissante sorcière. Actuellement, la série diffusée sur Netflix, *Les nouvelles aventures de Sabrina* (2018) témoigne toujours de cet intérêt pour les sorcières. Par ailleurs, l'immense succès de l'essai de Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, vient confirmer cet intérêt. Cette dernière développe un retournement d'interprétation. Alors que le mot « sorcière » a longtemps été une marque d'infamie, elle démontre que la sorcière est un emblème du féminisme. Elle rappelle, en effet, que le lien entre féminisme et sorcellerie ne date pas d'aujourd'hui : les féministes italiennes des années 1970 ont eu pour slogan « Tremblez, tremblez, les sorcières sont revenues ! » En France, Xavière Gauthier fonde la revue *Sorcières* en 1975, et qui sera recréée jusqu'en 1981. Aux États-Unis, le groupe WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) a défilé, en 1968, devant la Bourse de

Wall Street, proclamant l'effondrement de diverses actions. Le mouvement s'est recréé récemment pour s'opposer aux propos misogynes et aux politiques anti-féministes de Trump. La sorcière est pour Mona Chollet porteuse d'une parole émancipatrice.

Les sorcières des romans sont-elles, elles aussi, porteuses de revendications féministes pour les jeunes lectrices et lecteurs? Pour répondre à cette question, on procédera à une analyse comparée d'œuvres récentes à la lumière de la thèse énoncée par Mona Chollet. Le corpus est constitué des œuvres suivantes : *Isa la Sorcière* de Melvin Burgess, *Journal d'une sorcière* de Celia Rees, *Sœurs sorcières* de Jessica Spotswood, *Miss Pook et les enfants de la lune* de Bertrand Santini, *The wicked Deep. La Malédiction des Swan Sisters* de Shea Ernshaw, *La fille qui avait bu la lune* de Kelly Barnhill, *Les Sorcières du clan du Nord* d'Irena Brignull. L'étude de ces textes permettra de constater, d'une part, comment les auteurs actualisent les données historiques pour construire leur personnage de sorcière et, d'autre part, comment ils opèrent un renouvellement du personnage à partir de certaines problématiques (matriarcat, questions identitaires, transmission du savoir, etc.).

Traitement des données historiques concernant les sorcières

L'histoire des sorcières, et plus généralement de la sorcellerie, est abondamment documentée. Mona Chollet s'appuie notamment sur la somme de l'historien Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident*, et sur l'essai de la féministe italienne Sylvia Federici, *Caliban et la sorcière*. Comment s'opère la construction du personnage de la sorcière dans les œuvres du corpus? Quelles sont les données historiques reprises dans les romans?

Mona Chollet, dans le premier chapitre de son essai intitulé *Une vie à soi*, présente la sorcière comme une femme autonome, indépendante et affranchie des normes sociales et de l'ordre patriarcal. Vivant en marge de la société, elle représente une forme de dissidence, de contestation de l'ordre établi. Dans cette perspective, le roman *Les Sorcières du clan du Nord* montre que les sorcières forment « une communauté de femmes qui ne prêtaient aucune attention à leur apparence ; elles méprisaient ces considérations futiles et occupaient leur esprit à des activités plus importantes » (BRIGNULL, 2017 : 35). Le roman *The Wicked Deep. La Malédiction des Swan Sisters* présente, également, trois sœurs, trois jeunes femmes libres qui ont un travail et qui aiment les hommes. Mais en 1822, dans une petite commune, leur autonomie et leur indépendance dérangent les mentalités. Shea Earnshaw les décrit comme des femmes libres, belles, élégantes, charmantes, séduisantes. Les habitants de Sparrow vont les accuser

d'être des sorcières, d'envoûter les esprits. Elles sont désignées comme sorcières parce qu'elles sont différentes ; « c'étaient des femmes d'affaire » (ERNSHAW, 2019 : 121) qui possédaient une entreprise de parfums alors que rien n'indiquait qu'elles se soient essayées à la magie :

Elles étaient belles – trop belles, diraient plus tard les gens de la ville. Marguerite, Aurora et Hazel tombaient souvent amoureuses, mais rarement des hommes qu'il fallait – plutôt de ceux dont le cœur appartenait déjà à quelqu'un. C'étaient des séductrices, des tentatrices auxquelles les hommes ne parvenaient pas à résister. [...] Mais pour les habitants de Sparrow, elles étaient bien davantage. Ils pensaient qu'elles étaient des sorcières qui jetaient des sorts aux hommes pour les rendre infidèles.

(2019 : 9)

L'autrice montre ainsi que ces femmes sont condamnées pour leur style de vie : « il est possible que les Swan Sisters aient joué à se présenter sous des tours scandaleux, malfaisants et maléfiques. Mais elles n'ont jamais pratiqué la magie de manière à justifier leur mise à mort. Ce n'étaient pas des sorcières, pas au sens historique du terme » (2019 : 258). En effet, nombreuses sont les femmes qui furent persécutées pour des prétextes fallacieux comme cela fut le cas pour les sorcières de Salem au XVII^e siècle. Katherine Howe, dans le roman *Conversion*, fait alterner le récit des événements qui se déroulèrent à Salem et le récit d'une épidémie dans un lycée privé de jeunes filles dans le Massachussetts en 2012 : « Le docteur a conclu qu'il ne voyait pas de raison à notre maladie et que nous sommes victimes de la main du Diable » (2014 : 264). Elle montre ainsi qu'à travers les siècles, les femmes demeurent toujours soumises à la difficulté d'être reconnues et appréciées pour elles-mêmes.

Dans ces romans, les sorcières sont assassinées parce qu'elles étaient des femmes, car comme le dit encore Mona Chollet, « avoir un corps de femme pouvait suffire à faire de vous une suspecte » (2018 : 18). C'est ainsi que les sorcières deviennent des boucs émissaires :

[Elles] illustrent d'abord l'entêtement des sociétés à désigner régulièrement un bouc émissaire à leurs malheurs et à s'enfermer dans une spirale d'irrationalité, inaccessible à toute argumentation sensée, jusqu'à ce que l'accumulation des discours de haine et une hostilité devenue obsessionnelle justifient le passage à la violence physique, perçu comme légitime défense du corps social.

(2018 : 14)

René Girard a montré que le sacrifice du bouc émissaire permet à la fois de libérer l'agressivité collective (exutoire) et de ressouder la communauté autour de la paix retrouvée (pacte). Dans le cas des sorcières, la misogynie était au cœur des persécutions :

Les mâles étaient les pires. Des siècles durant, ils avaient traité les femmes comme des biens, et non comme leurs égales, des êtres doués d'un esprit et d'une voix propres, et ayant le droit de décider de leur vie. Les ancêtres de Surelle avaient cherché une autre manière de vivre, mais elles avaient été persécutées. Les hommes profitaient du moindre racontar inspiré par l'ennui ou par la jalousie pour enfermer les femmes qu'ils craignaient, et se réjouissaient de leurs cris lorsqu'elles brûlaient sur le bûcher, leur chair se détachant des os.

(BRIGNULL, 2017 : 56)

La désignation des sorcières comme bouc émissaire est le résultat de la diffusion dans toute l'Europe du célèbre ouvrage *Malleus maleficorum* (*Le marteau des sorcières*), écrit par les inquisiteurs Henri Institoris et Jakob Sprenger. On peut considérer cet ouvrage comme la mise en place de « stigmates » qui excluent les sorcières de la norme sociale, pour reprendre les termes de Goffman, mais ces stigmates permettent en retour à la société de se représenter comme normale. Ainsi stigmatisées, les sorcières peuvent être persécutées, tuées. Le livre *Isa la Sorcière* opère un renversement intéressant du stigmaté. La jeune Isa, orpheline, adoptée par un guérisseur, puis par une sorcière, rêve toutes les nuits qu'elle brûle. Elle porte les marques du feu sur son visage qui sont en fait les stigmates du martyr infligé aux sorcières, mortes dans les flammes des bûchers : « Mon pauvre petit visage tout rouge et jaunâtre ne tarda pas à cicatriser, et lorsque je grandis, les cicatrices s'effacèrent, si bien qu'il ne me resta plus que quelques régions de peau brillantes, comme vernissées, autour des yeux et sur les joues, là où les brûlures avaient été les plus profondes » (BURGESS, 1994 : 14). Ce retournement du stigmaté réhabilite le personnage de la sorcière. Les marques sur le visage d'Isa ne sont plus vécues comme une infamie mais sont devenues le signe d'une appartenance assumée à toute une lignée de sorcières.

Les données historiques ont démontré que les sorcières étaient porteuses de savoirs et qu'elles étaient d'excellentes guérisseuses. Elles pratiquaient le contrôle des naissances, l'avortement, les accouchements et soignaient aussi les maladies, fournissaient des potions. Jules Michelet, qui réhabilita la sorcière dans son célèbre essai *La sorcière*, notait qu'elle était l'unique médecin du peuple.

Nombreuses sont les sorcières guérisseuses dans les romans du corpus. La grand-mère de Marie « avait ce don, dans les mains, et la connaissance des herbes et des potions, mais ce pouvoir était sien, non celui du diable » (REES, 2000 : 15). La mère de Clarée, dans *Les Sorcières du clan du Nord*, « était une guérisseuse de talent » (BRIGNULL, 2017 : 37) dont les connaissances en botanique et en herboristerie étaient étendues. Le savoir qu'elles possèdent, l'une et l'autre, est le résultat d'un apprentissage et plusieurs romans insistent sur celui-ci. La sorcière Xan est une guérisseuse dans le roman de *La fille qui avait bu la lune*. Elle transmet à la jeune Luna un enseignement de botanique mais aussi les

rudiments de la mécanique, de l'astronomie. Elle lui fait lire de la philosophie et lui fait connaître l'art. Luna, qui se caractérise par sa grande curiosité intellectuelle, sait aussi cuisiner, tenir une maison, broder. La jeune Clarée s'avère peu douée pour acquérir le savoir des sorcières : « Alors que les autres filles concoctaient quotidiennement des remèdes nauséabonds, Clarée fabriquait des savons. [...] elle s'était aussi employée aux parfums » (2017 : 34). Par contre, Poppy, qui se découvre sorcière, se plonge avec bonheur et intérêt dans la lecture du grimoire de Clarée :

Le livre d'école de Clarée était pour elle une véritable révélation. C'était un étrange mélange de biologie, d'astrologie, de chimie et de poésie qui captivait Poppy. [...] Elle se laissait bercer par le rythme et le vocabulaire de vieilles recettes et de proverbes inconnus. Elle était exaltée, jamais un livre ne l'avait mise dans un tel état. Il lui semblait à la fois inconnu et familier.

(2017 : 71-72)

Alors que Clarée devient l'amie de Poppy, elle lui apporte des livres, des ingrédients, des plantes, ce qui lui permet de s'initier à l'herboristerie et à la chimie et, ainsi, « pour la première fois de sa vie, elle eut l'impression d'avoir trouvé sa place dans l'univers » (2017 : 73).

Historiquement, la détention du savoir par les sorcières venait bousculer celui des savants comme l'explique Céline du Chéné : « Les guérisseuses et les guérisseurs, dont le savoir reposait sur les plantes, des incantations et des formules magiques, se sont retrouvés accusés de sorcellerie » (2019 : 59). Leur style de vie et leur savoir sont à l'origine des violentes persécutions dont elles ont été la cible : « Des siècles de haine et d'obscurantisme semblent avoir culminé dans ce déchaînement de violence, né d'une peur devant la place grandissante que les femmes occupaient dans l'espace social » (CHOLLET, 2018 : 20). Mona Chollet retrace l'histoire des chasses aux sorcières en s'appuyant sur les travaux de l'historien Guy Bechtel qui a montré que la sorcière est une victime des Modernes et non des Anciens. Cette chasse n'est pas uniquement le fruit de l'obscurantisme du Moyen-Âge. À la suite de l'historien, l'essayiste insiste sur le fait que les persécutions avaient lieu pendant la Renaissance et qu'à partir de 1560, elles ont été les plus intenses encore. Mona Chollet en arrive ainsi à reconsidérer le récit téléologique d'une Europe sortant d'une époque barbare pour aller vers la civilisation. Elle remet en question l'idée de progrès avancé par la période humaniste puisque cet humanisme repose sur le meurtre de milliers de femmes : « En anéantissant parfois des familles entières, en faisant régner la terreur, en réprimant sans pitié certains comportements et certaines pratiques désormais considérées comme intolérables, les chasses aux sorcières ont contribué à façonner le monde qui est le nôtre » (2018 : 13). Tout comme cette dernière, Isabelle Sorente pense que la chasse aux sorcières a laissé « une sorte d'empreinte psychique » (2020 : 29). Ces meurtres ont inscrit, dans l'inconscient collectif, des traces tou-

jours visibles. L'idée que la femme ne peut pas avoir une identité qui lui soit propre, en est un exemple. Dans *Le complexe de la sorcière*, Isabelle Sorente indique que la femme a intériorisé un « Inquisiteur » inconscient « toujours prêt à mettre en doute, à haïr et à condamner la conscience d'une femme » (2020 : 74). Sur le plan social, Mona Chollet pense à la suite de Sylvia Federici que la chasse aux sorcières a « permis de préparer la division sexuée du travail requise par le capitalisme, en réservant le travail rémunéré aux hommes et en assignant les femmes à la mise au monde et à l'éducation » (2018 : 35).

Le roman de Celia Rees, *Journal d'une sorcière*, expose de manière précise ce que fut la chasse aux sorcières. La jeune Marie vit avec sa grand-mère à la lisière de la forêt. Cette dernière est arrêtée et emmenée de force pour qu'elle se confesse :

Des hommes à manteau noir, coiffés de chapeaux aussi haut que des clochers. Ils ont embroché le chat sur un pic, fracassé le crâne du lapin contre un mur, disant que ce n'étaient pas des créatures de Dieu, mais des démons familiers, le diable lui-même, déguisé. Ils ont jeté l'amas de fourrure et de chair sur le tas de fumier et menacé de nous faire subir le même sort, à moi, à elle, si elle ne leur confessait pas ses péchés.

(2007 : 13)

Les tortures subies par les sorcières s'inscrivent dans une politique de l'aveu, telle qu'elle a été décrite par Michel Foucault dans *La volonté de savoir*. Colette Arnould dans *Histoire de la sorcellerie* explique que « faire avouer, tel est le but de cette justice » (2019 : 237). La fin justifie les moyens dans un procès où tout est joué d'avance et où le pouvoir des hommes affirme la marque de leur supériorité et de leur domination. Dans le roman de Celia Rees, la grand-mère refuse d'avouer, ses accusateurs entreprennent, alors, de prouver par la force qu'elle est sorcière : « Ils firent venir une femme, une piqueuse de sorcières, qui lui larda le corps de grandes aiguilles, partout, à la recherche de l'endroit engourdi d'où le sang ne coulerait pas, là où les démons familiers se nourrissaient » (2007 : 14). Puis, ils cherchèrent à vérifier si elle pouvait flotter : « Flotter était une preuve certaine de culpabilité. Elle fut ramenée à la rive par un crochet comme un vieux sac de linge. Ils ne voulaient pas qu'elle se noie : cela aurait privé le peuple d'une pendaison » (2007 : 15). Les trois sœurs, Marguerite, Aurora et Hazel, de la communauté de Sparrow, sont tuées, elles aussi, par noyade : « on attachait des pierres aux chevilles des trois sœurs et on les jeta dans l'océan juste au-delà du cap, où elles sombrèrent et se noyèrent » (ERNSHAW, 2019 : 10). Guy Bechtel explique que l'épreuve du bain était le moyen de distinguer le bon chrétien de la sorcière car par définition cette dernière est plus légère : « les sorciers sont détectables parce qu'ils sont plus légers que les bons chrétiens » (1997 : 660). Colette Arnould explique, encore, qu'à cette époque, torturer pour faire avouer ne suffisait pas, les chasseurs de sorcières recherchaient l'absolue négation de

l'autre féminin : « jouissance suprême d'une justice qui ne s'affirme qu'en réduisant l'autre à l'état d'objet, en niant l'individu, pour ne pas dire l'humanité qui est en lui » (2019 : 249). La sorcière ne doit pas seulement mourir, il faut qu'elle souffre et aux yeux de toute la population. Foucault note à juste titre que « c'est un phénomène inexplicable que l'étendue de l'imagination des hommes en fait de barbarie et de cruauté » (1977 : 37). Son supplice doit imprimer l'horreur dans les esprits. Le supplice se veut un exemple, il passe par la torture et il suppose une gradation dans les souffrances. Il révèle dans le même temps la force d'un pouvoir qui n'accepte aucune remise en cause : « Le mal, écrit Michel Foucault, dans tout ce qu'il peut avoir de plus violent et de plus inhumain ne peut être compensé et châtié que s'il est mis au jour. La lumière dans laquelle s'exécute l'aveu et la punition peut seule équilibrer la nuit dont il est issu » (1961 : 160).

Comme on peut le voir, les romans reprennent avec véacité les données historiques pour construire leur personnage de sorcière. Marginale, à cause de ses pouvoirs, guérisseuse, la sorcière s'oppose au conformisme social et religieux de l'époque. Reste à voir si ces romans renouvellent le personnage de la sorcière et comment.

Renouvellement du personnage de la sorcière dans le roman pour la jeunesse

Mona Chollet évoque la réception plaisante de ses lectures d'enfance : « Même les sorcières inquiétantes, celle de *Hansel et Gretel* ou celle de la rue Mouffetard, ou la Babayaga des contes russes, tapie dans son isba juchée sur des pattes de poulet, m'ont toujours inspiré plus d'excitation que de répulsions » (2018 : 10). Mais force est de constater que le conte traditionnel a contribué à la mise en place d'un imaginaire négatif pour les sorcières tant sur le plan physique que moral : les sorcières de Grimm, tout comme la Babayaga, sont laides, méchantes et elles mangent les enfants. Elles ne sont jamais en position d'héroïne mais elles sont toujours les opposantes qui viennent entraver les projets et les désirs des héros/héroïnes. Or, le jeune lecteur rencontre de moins en moins ce type de sorcières dans les albums. Karine Perrot consacre un article à la « banalisation des figures mythiques de l'ogre, du loup et de la sorcière à partir de quelques albums » (PRINCE et SERVOISE, 2015 : 192). Elle montre que dans les albums destinés aux jeunes enfants, ces personnages traditionnellement méchants dans les contes, ne font plus peur : « tout indique que l'on arrive à un tournant du mythe et peut-être aussi de ce type de personnage reconnu comme méchant, aux limites d'un stéréotype qui doit subir une mutation, prendre une autre forme pour continuer à exister » (2015 : 193). Ils sont l'objet de parodies et ces réécritures sont

ludiques, comme en témoignent certains titres. Les auteurs entreprennent une démythification de ces personnages, ainsi la sorcière de Claude Boujon dans *Ah ! Les bonnes soupes*, rêve de ressembler aux top-modèles. La dimension stéréotypée des contes traditionnels facilite le détournement parodique qui se marque par une inversion des rôles. Ainsi, comme le souligne Christian Chelebourg, « la fiction parodique repose sur la déconstruction de l'objet qu'elle adapte, elle en souligne les stéréotypes » (2013 : 104). Que se passe-t-il dans le roman pour la jeunesse ? Peut-on y lire une semblable inversion des valeurs en ce qui concerne la sorcière ?

Si Roald Dahl inverse les rôles et les valeurs dans le recueil *Un conte peut en cacher un autre* (Le Petit Chaperon rouge tue le loup, Blanche Neige refuse de faire le ménage dans la maison des nains), il utilise des stéréotypes négatifs et péjoratifs pour évoquer les sorcières dans le roman *Sacrées sorcières*. Jeanne Favret-Saada explique que l'humanité est divisée en espèces, l'une possédant une puissance inouïe, représentée par les sorcières et les sorciers alors que l'autre se compose d'individus ordinaires. Le récit de Dahl se construit sur cette distinction et les sorcières sont essentiellement des êtres malfaisants :

Dans les contes de fées, les sorcières portent toujours de ridicules chapeaux et des manteaux noirs, et volent à califourchon sur des balais. Mais ce livre n'est pas un conte de fées. Nous allons parler de *vraies sorcières* qui vivent de nos jours. [...] *Les vraies sorcières s'habillent normalement, et ressemblent à la plupart des femmes. Elles vivent dans des maisons, qui n'ont rien d'extraordinaire, et elles exercent des métiers tout à fait courants.* [...] Une vraie sorcière déteste les enfants d'une haine cuisante, brûlante, bouillonnante, qu'il est impossible d'imaginer. Elle passe son temps à comploter contre les enfants qui se trouvent sur son chemin. Elle les fait disparaître un à un, en jubilant. Elle ne pense qu'à ça, du matin au soir. Qu'elle soit caissière ou conductrice d'autobus. Son esprit est toujours occupé à comploter et conspirer, mijoter et mitonner, finasser et figoler des projets sanglants. »

(1984 : 7-8)

Dahl reprend le stéréotype construit dans le conte traditionnel de la sorcière mangeuse et dévoreuse d'enfants. Le roman n'a pas été apprécié par les féministes américaines, car la description qu'il donne du personnage peut être interprétée comme misogyne : derrière toute femme se cache une sorcière malfaisante ! Aux États-Unis, le roman de L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, offre aux personnages de sorcières une image et un rôle plus positifs. Le pays d'Oz comporte, en effet, quatre sorcières. Dorothée apprend que celles qui habitent au Nord et au Sud sont de bonnes sorcières alors que « celles qui habitaient l'Est et l'Ouest étaient vraiment de méchantes sorcières » (1998 : 18) : « Dans les pays civilisés, je crois qu'il n'y a plus de sorcières, ni d'enchanteurs, ni d'ensorceleuses, ni de magiciens. Mais, vois-tu, le pays d'Oz n'a pas toujours été civilisé

car nous sommes coupés du reste du monde. C'est pourquoi nous avons toujours des sorcières et des magiciens » (1998 : 19). Dorothée, qui a tué sans le savoir la sorcière de l'Est, doit tuer la dernière sorcière, particulièrement méchante, puissante et féroce. L'auteur reprend des stéréotypes traditionnels mais il fait, aussi, le portrait d'une sorcière atypique. Au Nord, vivait une « ravissante princesse, qui était aussi une puissante sorcière. Elle utilisait toute sa magie pour aider son peuple, et on ne l'avait jamais vu faire de mal à quelqu'un de gentil. [...] Tous les hommes étaient beaucoup trop bêtes et trop laids pour s'unir à une jeune fille si belle et si sage » (1998 : 128). Alison Lurie rappelle, dans son essai intitulé *Il était une fois... et pour toujours*, que Frank Baum épousa Maud Gage, la fille de la célèbre féministe américaine Matilda Gage qui lutta pour le vote des femmes, l'abolition de l'esclavage et qui a développé une lecture féministe de la chasse aux sorcières : « quand, au lieu de "sorcières", on choisit de lire "femmes", on gagne une meilleure compréhension des cruautés infligées par l'Église à cette portion de l'humanité » (CHOLLET, 2018 : 24). C'est elle qui encourage Baum à écrire et Alison Lurie montre que la personnalité et les idées de la belle-mère transparaissent dans *Le Magicien d'Oz*. Le personnage de Glinda doit beaucoup à cette dernière et avec Dorothée, Baum décrit une petite fille courageuse, active, indépendante, raisonnable, prête à affronter l'autorité en place, ce qui allait à l'encontre de nombreux stéréotypes de personnages féminins de l'époque. Matilda Gage croyait en une société préhistorique matriarcale. Dans *Woman, Church and State* (1893), elle écrit que toutes les anciennes communautés étaient dirigées par des femmes. Force est de constater que le thème du matriarcat est souvent présent dans les romans du corpus. En effet, *Les Sorcières du clan du Nord* vivent en marge de la société et sont organisées en société matriarcale où chaque femme occupe une responsabilité particulière. C'est une société sans homme car pour la mère de Clarée « les mâles craignent les femmes puissantes » (BRIGNULL, 2017 : 76). Elle explique à Poppy pourquoi elles vivent en recluses : « Je crois que les hommes n'ont pas été bons avec celles de mon clan. [...] Mes sœurs essaient peut-être de se protéger. Ou elles préfèrent simplement faire sans les hommes » (2017 : 90). Dans la série de Lene Kaaberbol, *Sorcière des brumes*, les hommes et les pères sont également absents.

Les œuvres du corpus mettent en place des contre-stéréotypes pour décrire les personnages de sorcières. Sur le plan physique, elles ne sont plus vieilles, laides, et pleines de verrues. Elles sont, au contraire, jeunes, belles, courageuses, intelligentes, bienveillantes. La jeune Mary du *Journal d'une sorcière* sait ce qu'elle veut et c'est avec intelligence qu'elle négocie les relations qu'elle peut avoir avec le pasteur puritain de la communauté. Le caractère « bien trempé » de ces sorcières en fait des héroïnes qui ont un destin, comme par exemple Poppy qui doit devenir reine des sorcières. Elles ne sont plus de simples opposantes.

Les romans étudiés sont aussi révélateurs des enjeux et des valeurs de notre époque. Le roman *Miss Pook et les enfants de la lune* se situe au XIX^e siècle mais l'auteur fait passer un certain nombre de revendications féministes, notamment en ce qui concerne l'éducation des filles. Si la sorcière, déguisée en gouvernante, enlève les enfants, c'est pour les sauver de leurs parents dont les idées sont traditionnelles et rétrogrades :

Je ne suis pas le genre de père à envisager que ma fille aille plus tard au lycée. [...] Je souhaite donc que ma fille soit préservée de l'éducation garçonnière et des brutalités de la science. Vouloir instruire les femmes est aussi grotesque que leur demander de porter la moustache ou des pantalons. [...] Quel mari voudrait d'une épouse qui disputerait les convictions de son époux ? [...] L'homme doit au contraire protéger la femme et lui permettre de s'épanouir dans une poétique ignorance des choses. [...] J'affirme que la pleine conscience des réalités du monde plongerait la femme dans un état de confusion. Elle serait saisie de spasmes, de vertiges et perdrait l'appétit avant de sombrer dans la folie mentale !

(SANTINI, 2017 : 22-23)

Ce passage est particulièrement intéressant, car les propos du père concernant l'éducation de sa fille et de la condition de la femme au sein de la famille résument toute l'idéologie patriarcale qui a maintenu la femme dans un état de soumission. Dans *La vie de famille au XIX^e siècle*, Michelle Perrot analyse ce triomphe de la famille où le père décide de tout, y compris des décisions éducatives : « Figure de proue de la famille comme de la société civile, le père domine de toute sa stature l'histoire de la vie privée au XIX^e siècle » (2015 : 41). À partir du personnage de la sorcière, le roman de Bertrand Santini montre les possibilités d'une autre éducation :

La gouvernante accorda à la fillette une attention que l'époque ne réservait d'ordinaire qu'aux garçons. Pour la première fois de son existence, Élise eut le sentiment d'être une personne importante. Elle n'avait jamais imaginé jusqu'alors qu'un enfant puisse avoir des goûts et des opinions, et encore moins qu'elle pût les exprimer. Au fil des leçons prodiguées par Miss Pook, Élise découvrit qu'elle préférait le vert au blanc, l'anis à la cannelle, les lundis aux dimanches, la Bête à la Belle et porter des caleçons plutôt que des jupes en dentelle.

(2017 : 28)

La sorcière Miss Pook apprend à Élise à grandir autrement. L'importance de l'éducation des filles n'est pas la seule thématique abordée dans ces romans. Plusieurs personnages de sorcières sont animés par une quête des origines. Isa est adoptée mais elle garde le souvenir traumatisant d'un visage en feu. Mary s'interroge en permanence sur ses origines dans *Journal d'une sorcière*. Élevée par

sa grand-mère, elle n'a pas connu ses parents. Poppy et Clarée vont découvrir qu'elles ont été échangées à leur naissance dans *Les Sorcières du clan du Nord*. Parents inconnus, adoptées, élevées par une grand-mère, ces jeunes sorcières sont tourmentées par l'angoisse des origines et par leur identité en devenir. Elles s'interrogent sur leurs pouvoirs. Les romans montrent qu'on ne décide pas de devenir sorcière : « je n'ai jamais désiré être sorcière » (SPOTSWOOD, 2013 : 21), se lamente l'une des trois sœurs sorcières de la trilogie de Jessica Spotswood. Cet inné n'est pas simple à gérer. Il doit être maîtrisé, canalisé et tous les romans font état de cet apprentissage nécessaire qui permet également de distinguer un bon et un mauvais usage de la magie.

Comme on peut le voir, le personnage de la sorcière est profondément modifié dans l'ensemble des romans de ce corpus. Sont-ils, tous, pour autant subversifs ? Il y aurait des nuances à apporter sur ce point. Certains accordent une place importante à la romance, notamment la trilogie *Sœurs sorcières*, où la vie amoureuse des sœurs est tout aussi, voire plus, importante que la destruction d'un pouvoir politique et religieux qui limite l'éducation des filles et qui poursuit une chasse aux sorcières impitoyable. Le roman *Les Sorcières du clan du Nord* est traversé par l'histoire d'amour compliquée entre Poppy et Leo. Ces histoires ne renoncent pas à un topos du roman pour adolescent, à savoir, la découverte de l'amour et de la sexualité. Elles ne vont pas jusqu'à l'invention « d'une identité féminine qui fasse l'économie de la maternité » (2018 : 84), comme l'envisage Mona Chollet.

Les auteurs et auteures du corpus ont construit des personnages de sorcières en s'appuyant sur des données historiques, en rejetant certains stéréotypes négatifs, afin de proposer aux lectrices et lecteurs, des héroïnes fortes. Parce que « la sorcière incarne la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations ; elle est un idéal vers lequel tendre, elle montre la voie » (2018 : 11), elle offre un modèle positif d'identification. Force est de constater l'émergence de nouvelles identités féminines à partir de la figure de la sorcière, marquée par des héroïnes dynamiques, curieuses, intelligentes, courageuses qui parviennent à s'affirmer malgré les obstacles familiaux ou le conformisme social. Dans la structure narrative de ces romans, la sorcière n'est plus seulement l'opposante, elle devient une figure héroïque, elle est sujet à part entière. La lecture de ces romans, non seulement plaisante, permettra notamment aux lectrices et aux lecteurs une identification à des personnages plus complexes. En effet, Christian Chelebourg rappelle que « lire une fiction conduit à s'identifier à un autre de manière irréaliste et, grâce à cette médiation, à "se découvrir soi-même", à élaborer sa singularité » (2013 : 11). Nul doute, ces romans de sorcières offriront des modèles positifs aux lecteurs et lectrices et laissent entendre qu'une émancipation est non seulement possible mais nécessaire.

Bibliographie

Corpus d'étude

- BARNHILL, Kelly, 2017 : *La fille qui avait bu la lune*. Trad. Marie de PRÉMONVILLE. Paris, Anne Carrière édition.
- BAUM, L. Frank, 1998 : *Le Magicien d'Oz*. Trad. Mona de PRACONTAL. Paris, Folio junior, Gallimard.
- BOUJON, Claude, 1994 : *Ah ! Les bonnes soupes*. Paris, École des loisirs.
- BRIGNULL, Irena, 2017 : *Les Sorcières du clan du Nord. Le Sortilège de Minuit*. Trad. Emmanuelle CASSE-CASTRIC. Paris, Gallimard Jeunesse.
- BURGESS, Melvin, 1994 : *Isa la Sorcière*. Trad. Marianne COSTA. Paris, Le livre de poche jeunesse.
- DAHL, Roald, 1982 : *Un conte peut en cacher un autre*. Trad. Anne KRIEF. Paris, Folio cadet, Gallimard.
- DAHL, Roald, 1984 : *Sacrées sorcières*. Trad. Marie-Raymond FARRÉ. Paris, Folio junior, Gallimard.
- ERNSHAW, Shea, 2019 : *The Wicked Deep. La Malédiction des Swan Sisters*. Trad. Lilas NORD. Paris, Rageot.
- HOWE, Katherine, 2014 : *Conversion*. Trad. Céline ALEXANDRE. Paris, Le livre de poche.
- KAABEROL, Lene, 2017 : *Sorcière des brumes. L'Épreuve du feu*. Trad. Jean RENAUD. Paris, Bayard jeunesse.
- REES, Celia. 2000 : *Journal d'une sorcière*. Trad. Marc ALBERT. Paris, Seuil Jeunesse.
- SANTINI, Bertrand, 2017 : *Miss Pook et les enfants de la lune*. Paris, Grasset-jeunesse.
- SPOTSWOOD, Jessica, 2013 : *Sœurs sorcières*. Trad. Rose-Marie VASSALO et PAPILLON. Paris, Nathan.

Ouvrages cités

- ARNOULD, Colette, 2019 : *Histoire de la sorcellerie*. Paris, Éditions Tallandier.
- BECHTEL, Guy, 1997 : *La sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*. Paris, Plon.
- CHELEBOURG, Christian, 2013 : *Les fictions de jeunesse*. Paris, Presses universitaires de France.
- CHOLLET, Mona, 2018 : *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Paris, Zones.
- DU CHÉNÉ, Céline, 2019 : *Les sorcières, une histoire de femmes*. Paris, Robert Lafon et France culture éditions
- FAVRET-SAADA, Jeanne, 1977 : *Les mots, la mort, les sorts*. Paris, Folio.
- FOUCAULT, Michel, 1961 : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Tel Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1976 : *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris, Tel Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1977 : *Surveiller et punir*. Paris, Tel Gallimard.
- GAGE, Matilda, 1893 : *Women, church and state*. Republié par Humanity Books en 2002.
- GOFFMAN, Erving, 1975 : *Stigmate, les usages sociaux du handicap*. Paris, Minuit.
- LURIE, Alison, 2014 : *Il était une fois... et pour toujours*. Paris, Rivages/ Essais.
- MICHELET, Jules, 2016 : *La sorcière*. Paris, Folio classique, Gallimard.
- GIRARD, René, 1982 : *Le bouc émissaire*. Paris, Le livre de poche.
- PERROT, Michelle, 2015 : *La vie de famille au XIX^e siècle*. Paris, Point Histoire, Seuil.
- PRINCE, Nathalie, SERVOISE, Sylvie, dir., 2015 : *Les personnages mythiques de la littérature jeunesse*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- SORENTE, Isabelle, 2020 : *Le complexe de la sorcière*. Paris, JC Lattès.

Note bio-bibliographique

Docteure en lettres, **Marie-Claude Hubert** enseigne à l'INSPE (Université de Lorraine) où elle s'occupe de la didactique du français et de littérature jeunesse. Ses recherches portent sur cette dernière ainsi que la littérature française des XX^e et XXI^e siècles.

marie-claude.hubert@univ-lorraine.fr



AGNIESZKA LOSKA

Université de Silésie à Katowice

 <https://orcid.org/0000-0002-9297-398X>

Mercy Thompson de Patricia Briggs – une série pour les jeunes féministes ?

Mercy Thompson by Patricia Briggs – a Series for Young Feminists?

ABSTRACT: Nowadays, young adult literature is becoming increasingly popular and occupies an important place in the book market. Among the different genres offered to young readers, urban fantasy has a considerable potential. The aim of the present study is to examine if Patricia Briggs' series about the adventures of Mercy Thompson can be considered as a literary work for young feminists. The analysis of the protagonist (an urban hunter and a shapeshifter) and some events in her life (relationship with her partner and rape) demonstrates the feminist aspect of the series.

KEY WORDS: young adult literature, urban fantasy, Mercy Thompson, Patricia Briggs, urban hunter, feminism, feminist literature

La littérature de jeunesse et de jeunes adultes est souvent décrite comme une littérature « facile », une sorte de sous-littérature ou de paralittérature, inférieure et moins noble que la « vraie littérature » (cf. PRINCE, 2010 : 498 ; CHELEBOURG, MARCOIN, 2007 : 81). La science-fiction, le fantastique et la fantasy, qui se cachent sous le terme de « littératures de l'imaginaire »¹, sont aussi souvent méprisés, mésestimés et considérés comme une littérature facile et familière (cf. PRINCE, 2008 : 7). Malgré une qualification plutôt dépréciative, les lit-

¹ Jean-Baptiste Baronian définit la science-fiction ainsi : « [l]a science-fiction ne s'intéresse pas au monde tel qu'il est ; elle s'intéresse au monde tel qu'il sera, tel qu'il serait, tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être » (2014 : 7–8). D'après lui, le fantastique naît quand dans le monde quotidien « surgit un événement ou une entité, qui rompt le cours logique des choses et défie notre entendement : un fantôme, un vampire, le diable qui vous propose un pacte, votre double qui apparaît soudain au coin d'une rue, une porte qui s'ouvre sur une autre dimension, l'objet inerte qui s'anime, l'homme qui se métamorphose et se transforme en loup, et ce même loup, qui vous poursuit, vous angoisse et vous terrifie » (2014 : 9–10). La fantasy, en puisant souvent dans différentes légendes, mythologies et croyances du monde entier, présente un univers imaginaire

tératures de l'imaginaire ainsi que la littérature de jeunesse et de jeunes adultes² jouissent toutefois d'une popularité croissante et occupent une place assez importante dans le marché du livre. C'est notamment la fantasy urbaine, l'un de sous-genres des littératures de l'imaginaire, qui devient de plus en plus populaire et suscite un intérêt particulier chez les jeunes adultes et, surtout, chez les jeunes lectrices (cf. BESSON, 2013 : 10). La fantasy urbaine semble parfaitement répondre aux exigences des jeunes quant à la forme attrayante des lectures, l'un des éléments *sine qua non* de la littérature de jeunesse³.

Aujourd'hui, la fantasy urbaine est avant tout destinée au grand public plutôt jeune. Pour faire simple, son objectif principal est de distraire le lecteur en lui rendant possible l'évasion d'une vie quotidienne et banale (cf. JAWORSKI, 2013 : 18). Toutefois, ce qui la distingue de la littérature de jeunesse, voire de la littérature en général, c'est l'émerveillement de son lecteur devant « l'immersion d'un phénomène surnaturel dans un cadre urbain »⁴ (LÜDUN, 2006 : 49). Le genre en question s'appuie très souvent sur deux composants constitutifs : la femme, qui est à la fois le personnage principal et le narrateur, et la ville, qui n'est pas uniquement la toile de fond pour l'action, mais qui reflète l'expérience de la vie dans un espace urbain et révèle les problèmes de ses habitants. Le choix du protagoniste féminin permet de montrer à la fois les difficultés du quotidien en ville et de dévoiler les fissures dans le tissu social en rehaussant leur côté féminin (cf. MANNOLINI-WINWOOD, 2018b : 38). De plus, la perspective féminine de la narratrice facilite l'introduction des thèmes d'ordinaire abordés par la littérature dite « féminine » ou même « féministe »⁵.

plein de magie et d'êtres ou objets magiques qui ne sont pas considérés comme des aberrations (cf. PRINCE, 2008 : 23 ; BARONIAN, 2014 : 8–9). Toutefois, il ne faut pas confondre la fantasy avec le réalisme magique qui « appréhende le monde avec un regard presque serein, le regard du rêve éveillé pour ainsi dire, et cherche à montrer que le réel est, par essence, imprégné de lyrisme et que l'irrationnel y a sa place, que cet irrationnel peut être à la fois, ou tour à tour, une source d'émotions rares et de connaissances » (2014 : 9).

² Il est difficile de déterminer précisément l'âge du lecteur appartenant au groupe de jeunes adultes mais, d'après des sources différentes, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un jeune d'environ 16–25 ans (cf. NILSEN, DONELSON, 2001 : 1–39 ; CART, 2001 : 95–96).

³ Chelebourg et Marcoin mentionnent trois éléments importants qui constituent la littérature de jeunesse : l'élaboration de la personnalité et la formation des esprits, la transmission de savoirs fondamentaux et la forme attrayante tournée sur la distraction et le divertissement (cf. 2007 : 1155).

⁴ Lüdüun souligne que « dans la fantasy urbaine, c'est l'émerveillement qui prime. On ne s'inquiète pas de cette manifestation, on l'accepte. [...] La fantasy urbaine propose le merveilleux comme échappatoire » (2006 : 49).

⁵ En général, la littérature féminine est considérée comme une littérature écrite par des femmes, destinée aux femmes et dont les thèmes abordés s'enferment dans les limites d'un monde féminin : maison, foyer, enfants, amour. La littérature féministe n'est pas toujours écrite par des femmes et n'est pas destinée uniquement aux femmes. Son rôle est de présenter la situation

Pouvons-nous donc considérer la fantasy urbaine comme une littérature destinée en particulier aux jeunes féministes ? Pour le vérifier, en nous référant à des théoriciens des littératures de l'imaginaire (BESSON, MALRIEU, MANNOLINI-WINWOOD, PRINCE) et de la littérature de jeunesse (CHELEBOURG, MARCOIN, PRINCE), nous avons décidé d'analyser les romans d'une série à succès d'une écrivaine américaine, Patricia Briggs. La série de *Mercy Thompson* est publiée depuis 2006 et compte actuellement douze volumes. Elle raconte les aventures d'une jeune femme, Mercedes Thompson, mécanicienne et changeuse qui peut se transformer en coyote. Quoique, de prime abord, la série en question s'avère être une littérature facile et agréable dont l'objectif principal est l'évasion et le divertissement des jeunes lecteurs, elle semble aussi aborder des sujets complexes liés à la femme et à sa féminité.

De plus, si l'on considère que la poétique de la littérature pour les jeunes s'appuie entre autres sur la personnalité du personnage principal et sur la transmission de savoirs fondamentaux (cf. CHELEBOURG, MARCOIN, 2007 : 1150), nous aimerions nous concentrer sur l'aspect féministe de la série de Briggs en analysant le personnage de Mercy Thompson ainsi que sa vie dans un cadre urbain. C'est pourquoi, en caractérisant d'abord Mercedes Thompson, nous accentuerons ses traits particuliers en montrant que son point de vue féminin en tant que narratrice facilite l'introduction d'une thématique féministe. Enfin, nous tenterons d'observer à quelles difficultés une femme peut être confrontée dans un milieu urbain.

Une femme forte ?

La fantasy urbaine, qui connaît depuis quelques années une véritable explosion, se distingue des autres genres de l'imaginaire par l'introduction d'une femme forte, d'ailleurs dotée d'un pouvoir surnaturel exceptionnel, comme protagoniste⁶ et narratrice (cf. MANNOLINI-WINWOOD, 2018a). Il est à souligner qu'elle n'est ni une victime-femme faible⁷ ni une femme-héros masculinisée qui

singulière de la femme, son rôle dans la société et d'aborder des thèmes comme, entre autres, l'inégalité entre les hommes et les femmes ou la domination et la violence masculines.

⁶ Pour montrer l'importance de la femme en tant que le personnage principal de la fantasy urbaine, nous avons jugé appropriée l'utilisation de la forme féminine du mot « protagoniste ».

⁷ Elle ne ressemble point aux femmes typiques du fantastique classique. Dans le fantastique du XIX^e siècle (et d'ailleurs à l'époque en général), la femme ne joue qu'un rôle subalterne, celui de victime passive. La jeune mariée de *La Vénus d'Ille* et de *Lokis* de Prosper Mérimée en sont les meilleurs exemples. La femme est souvent transparente, sans mystère, et sa fonction est réduite à un objet de désir, telle Laura de *Carmilla*, ou Lucy et Mina dans *Dracula* (cf. MALRIEU, 1992 : 60–61).

incarne les rôles traditionnellement masculins de la science-fiction (cf. MAINS et al., 2009 : 179–190), mais elle est une femme ordinaire qui n'est pas dépourvue de défauts ou de faiblesses⁸. C'est son caractère unique, ses traits distinctifs et son point de vue qui influencent non seulement la perception de l'histoire présentée, mais aussi déterminent le choix de thèmes abordés. D'après nous, ce qui accentue le plus souvent l'aspect féministe de la fantasy urbaine et de la série *Mercy Thompson*, ce sont la solitude imposée et/ou choisie de la protagoniste, son indépendance et les pouvoirs surnaturels qui la distinguent même parmi les autres êtres surnaturels.

Mercedes Thompson paraît incarner parfaitement la protagoniste typique de la fantasy urbaine. Indépendante, résistante et endurcie par les adversités, elle ne ressemble point à une femme faible qui dépend des autres. De plus, en raison de son indépendance et de son non-conformisme, et à cause de sa nature particulière de changeuse, elle est une personne solitaire et marginalisée, qui vit à l'écart de sa famille et de la société. D'abord, sa solitude lui a été imposée, puis c'est elle qui l'a choisie.

Elle est fille d'un père indien⁹, un Pied Noir originaire du nord du Montana, mort avant sa naissance « dans un accident de la route sans même savoir que ma mère était enceinte » (BRIGGS, 2009a : 13). Quant à sa mère Margi, elle l'a abandonnée après sa naissance : « Ma mère m'aimait, mais je n'avais pas ma place dans son petit monde humain non plus » (2009a : 63). Mercedes explique son enfance inhabituelle d'une manière assez laconique : « J'avais grandi au sein de la meute du Marrok, dans le nord-ouest du Montana, ma mère adolescente ayant jugé qu'une meute de loups-garous était le cadre le mieux adapté à ma nature » (2009a : 62). Qui plus est, Margi a réussi à créer une famille avec Curt, un homme calme et raisonnable, qui a même accepté Mercy quand elle a « débarqué sur son seuil, à l'âge de seize ans », l'a accueillie « sans poser la moindre question » et considérée « comme l'une de ses propres enfants » (BRIGGS, 2008 : 25). Toutefois, Mercy ne se sent pas faire partie de la nouvelle famille de sa mère :

Je les aime beaucoup, ma mère et mon beau-père. J'aime même mes demi-frères et sœurs qui ont accueilli ma soudaine arrivée dans leur vie avec enthousiasme. Ils forment l'une de ces familles très unies qui sont la norme dans

⁸ La protagoniste typique de la fantasy urbaine s'inscrit rarement dans un archétype. En revanche, grâce à la narration à la première personne, elle se présente comme un être familier doté d'une personnalité complexe et hétérogène (cf. MANNOLINI-WINWOOD, 2018b : 39).

⁹ C'est grâce à son origine indienne qu'elle possède une beauté unique. Il est pourtant à remarquer que son aspect physique ne joue aucun rôle important dans l'histoire de Mercy et, de plus, sa description est très limitée et n'apparaît que furtivement, voire par hasard, dans la narration : « (Je n'ai pas l'air purement indien, mes traits sont trop anglo-saxons pour cela, mais mon teint est bronzé même en plein mois de novembre, et j'ai des cheveux lisses aussi noirs que mes yeux) » (BRIGGS, 2008 : 63).

les séries télé, et cela me remplit de joie de savoir que des gens comme ceux-là existent vraiment – mais je ne m’y sens pas chez moi.

(2008 : 26)

Élevée par des loups qui ne la considéraient jamais entièrement comme l’un d’entre eux, elle est plutôt habituée à être rejetée. C’est pourquoi, même adulte, Mercy mène une vie solitaire et ne dépend point des autres. Elle habite seule avec son chat Médée dans un mobil-home dans à l’une des villes qui créent la métropole des Tri-Cities :

J’habite Finley, un quartier en pleine campagne à dix minutes du garage, qui se trouve, lui, dans l’ancienne zone industrielle de Kennewick. Je vis dans un mobil-home presque aussi vieux que moi, entouré d’un terrain de quelques centaines de mètres carrés.

(2008 : 21)

L’indépendance et l’isolement de Mercedes sont soulignés aussi par sa profession : au lieu de devenir professeure d’histoire après ses études, elle a commencé à exercer une profession typiquement masculine, celle de mécanicienne :

– Tu as donc décidé de ne pas devenir prof d’histoire, observa-t-elle en repartant. [...]

– Je ne dirais pas que j’ai décidé, lui répondis-je. J’ai juste accepté un emploi de mécanicienne en attendant de trouver un poste d’enseignante, et un beau jour, je me suis rendu compte que, même si on m’offrait un boulot, je préférerais continuer à tripatouiller des moteurs.

(BRIGGS, 2010 : 152)

Outre la mécanique, c’est le karaté qui la maintient en forme et la rend plus forte physiquement et psychologiquement qu’une femme ordinaire :

Le Shisei Kai Kan est une version excentrique de karaté que le Sensei aime appeler « attaque et brise l’adversaire ». Il avait été conçu pour les militaires susceptibles d’affronter plusieurs ennemis à la fois : l’idée principale était donc de se débarrasser du plus grand nombre d’adversaires possible en un court laps de temps, en s’assurant qu’ils ne se relèveraient pas de sitôt. J’étais la seule femme du groupe.

(BRIGGS, 2009a : 119–120)

Cependant, ce qui la distingue le plus des autres, ce n’est pas son côté masculin mais son pouvoir surnaturel de se transformer en coyote :

Les coyotes sont mes frères. Non, je ne suis pas un coyote-garou – je ne pense même pas que cela existe. Je suis ce qu’on appelle une « changeuse ».

Le terme vient de la «changeuse de peau», une sorcière des tribus du sud-ouest des États-Unis, qui utilise une peau d'animal pour se transformer en coyote ou en tout autre animal et pour répandre la maladie et la mort dans les tribus ennemies. Les colons blancs ont adopté le terme de manière abusive pour qualifier tous les métamorphes natifs d'Amérique du Nord, et le nom est resté.

(BRIGGS, 2008 : 15).

Ses pouvoirs de métamorphe sont certainement assez faibles par rapport aux autres êtres surnaturels qui l'entourent : «Moi, je n'ai pas tous les trucs cool que vous autres, les loups-garous, avez : la superpuissance, les capacités de guérison rapide. Et je n'ai pas besoin de meute» (2008 : 62). Toutefois, elle a un odorat beaucoup plus fin, elle est résistante à la magie et, en tant que coyote, dotée d'une vitesse exceptionnelle. Qui plus est, sa métamorphose ne dépend pas de la lune comme celle de lycanthropes. Sans douleur, elle peut se transformer en coyote à sa guise :

La métamorphose des changeurs est instantanée et indolore – enfin, la mienne, en tout cas, vu que je suis la seule changeuse que je connais. À un moment, je suis humaine, et la seconde d'après, hop, magique ! je suis un coyote. Je passe d'une forme à l'autre aussi facilement que d'une pièce à l'autre.

(2008 : 27)

La transformation en coyote lui apporte aussi une autre capacité, celle d'adaptation qui lui permet d'être libre et indépendante : «Comme tout coyote, Mercy sait s'adapter, expliqua Adam. Elle appartient à qui elle veut. Elle est chez elle n'importe où, tant qu'elle le décide» (BRIGGS, 2010 : 260). Cette description de Mercy dévoile qu'en réalité elle est une femme forte, voire une féministe consciente de son potentiel.

Mercy est un personnage ambigu et nomade, une «garçonnette». Elle se manifeste toujours comme une autre¹⁰. Cependant, bien qu'elle soit une femme solitaire qui vit à l'écart, sa solitude lui donne la liberté et l'indépendance. Ses traits distinctifs ainsi que ses pouvoirs surnaturels de changeuse dévoilent que la force de Mercy n'est liée ni à sa force physique ni à son apparence physique mais qu'elle provient de son intérieur.

¹⁰ Il est à noter que, dans un champ culturel, la femme est souvent perçue comme «l'autre» (HIGONNET, 1994 : 17).

Seule contre le monde ?

Grâce à son côté hybride, son indépendance, sa solitude choisie et ses traits androgynes (le choix d'une profession masculine et la pratique d'un art martial), Mercy est capable de se fondre facilement dans la masse. En profitant de sa différence et de son non-conformisme naturel, Mercedes peut déambuler plus aisément dans un monde urbain, souvent agressif et plein de conflits sociaux. Elle semble donc incarner l'archétype de chasseuse urbaine – une habitante exceptionnelle de la ville qui poursuit des monstres, défend les territoires de la ville et protège ses habitants (cf. MANNOLINI-WINWOOD, 2018a)¹¹, qui est en même temps exposée à diverses adversités auxquelles elle doit faire face. L'ancrage de l'action et des événements surnaturels dans une ville facilite la présentation de la vie urbaine et des menaces quotidiennes qu'il est possible d'y rencontrer. De plus, ces dangers urbains sont étroitement liés à la protagoniste, ils touchent donc souvent la problématique féministe comme, entre autres, l'impact de la domination masculine sur la situation de la femme.

Soulignons aussi que la construction du cadre spatio-temporel de la fantasy urbaine ressemble à la construction du protagoniste : sa nature est double. L'espace-temps s'appuie sur une sorte de dichotomie de l'ordinaire et du surnaturel, ce qui d'ailleurs permet de démontrer une déformation spécifique ou inhabituelle de ces deux univers qui s'interpénètrent. La fantasy urbaine tente souvent, en se servant du surnaturel, d'aborder des problèmes du monde contemporain et de manifester ainsi de l'engagement social. C'est donc un genre qui « se dresse comme un “genre” réactionnaire » (LABBÉ, 2003 : 159).

Dans la fantasy urbaine, afin de réussir sa vie, le protagoniste doit non seulement dépasser les limites imposées par son sexe, mais il doit aussi surmonter ses propres peurs et accepter son rôle dans la société urbaine (cf. MANNOLINI-WINWOOD, 2018a).

Briggs, pour montrer la complexité de la personnalité et de la vie intérieure¹² de Mercedes, qui est une femme libre et indépendante, décrit minutieusement la relation compliquée de Mercy avec deux hommes. La situation de la chan-

¹¹ La présence de l'archétype du chasseur urbain dans le genre en question a été mentionnée en 1997 par J. Clute : “There is an increasing sense that writers may well be conceiving the typical inhabitant of the great cities as a kind of hunter-gatherer figure, one better able than suburbanites or farmers to cope with the crack-up of the immensely rigid world system created over the previous few thousand years” (1997). En ligne : http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=urban_fantasy. Date de consultation : le 12 septembre 2019.

¹² Cet aspect de la série *Mercy Thompson* peut suggérer qu'elle est aussi une littérature féminine, destinée aux filles, car son auteure semble essayer de répondre à leurs exigences : d'après les enquêtes sociologiques « non seulement les filles lisent plus, et plus de romans, mais elles se tournent davantage vers la vie intérieure » (CHELEBOURG, MARCOIN, 2007 : 103).

geuse devient d'autant plus compliquée quand elle doit choisir raisonnablement entre Sam, son premier amour pour lequel elle éprouve toujours de l'affection, et Adam, son voisin qui l'a publiquement déclarée comme compagne auprès de sa meute sans son opinion :

– Il faut que tu choisisses, me dit-il sur un ton pressant. Adam ou Samuel, ou aucun des deux. Mais tu ne peux pas les laisser dans cette situation.

Adam était l'Alpha de la meute de loups-garous de la ville, mon voisin, et parfois mon cavalier. Samuel était mon premier amour, ma première grande déception et, ces temps-ci, mon colocataire. Et seulement cela, même s'il aurait parfois aimé plus.

Je ne faisais confiance ni à l'un ni à l'autre. Sous l'apparence bonhomme de Samuel se dissimulait un prédateur patient et sans pitié. Et Adam... eh bien, Adam me fichait tout simplement les jetons. Et ce qui me faisait encore plus peur, c'est que je croyais bien être amoureuse des deux.

(2009b : 13–14)

Malgré les sentiments qu'elle éprouve, Mercy ne veut perdre ni sa liberté ni son indépendance :

Tomber amoureuse d'un loup-garou n'est déjà pas très prudent, mais craquer pour un Alpha, c'est bien pire. En particulier pour quelqu'un comme moi, qui m'étais battue si longtemps pour n'appartenir qu'à moi-même : il m'était inconcevable de me retrouver intégrée dans sa meute.

(BRIGGS, 2009a : 66–67)

Toutefois, c'est l'amour qu'elle ressent pour Adam qui change son comportement et son attitude envers le concept d'une relation stable avec un homme :

– Je dois t'avertir que tu as toi-même décidé de ton sort, ce soir. Quand tu as su que tu avais des ennuis, c'est à moi que tu as demandé de l'aide. Cela fait la deuxième fois, Mercy, et deux fois, c'est presque une déclaration. Tu m'appartiens, maintenant. [...] Tu es à moi, et je vais prendre soin de toi.

Ma nature indépendante qui allait sans aucun doute faire bientôt surface de nouveau aurait dû être scandalisée par ce concept si possessif, si arrogant et pour tout dire moyenâgeux, mais pourtant...

(BRIGGS, 2009b : 378)

L'écrivain semble profiter de la relation amoureuse entre Mercy et Adam pour montrer l'importance de l'amour dans la vie de la femme, soulignant toutefois que la femme, même amoureuse, ne dépend pas de l'homme. Adam, malgré sa possessivité, reconnaît l'importance de sa bien-aimée dans la meute en

confirmant qu'elle lui est égale et complémentaire : « À compter de ce jour, [...] tu es mienne, et seulement mienne. Tu es la meute et mon seul amour » (BRIGGS, 2010 : 93). Dans la relation d'Adam et Mercy, nous pouvons remarquer que la série de Briggs possède les traces de la littérature de jeunesse dans laquelle « [l]e personnage ne s'apparente pas seulement à un personnage, actant de papier, il est encore une leçon, un modèle, un inspirateur » (PRINCE, 2010 : 2643).

C'est la thématique assez banale de l'amour qui contribue aussi à l'introduction d'un sujet plus lourd, comme celui du viol. Le soutien d'Adam aide Mercy à survivre quand elle devient la victime du viol. L'expérience du viol, la brutalité de l'oppresseur et les émotions qui déchirent la femme-victime après cet acte brisant sa féminité sont l'un des thèmes de la vie urbaine les plus forts et les plus cruels abordés dans la série de Briggs. En touchant à ce sujet délicat et difficile, Briggs se concentre d'abord sur le comportement et la motivation du violeur et puis, sur la souffrance et la peur de la victime.

Le violeur de Mercy, un humain nommé Tim Milanovich, se sert des artefacts volés aux Faes non seulement pour abuser d'elle sexuellement, mais pour l'humilier et la ravager en tant que femme et être humain en la privant de dignité :

– Tu vas le faire avec moi, dit-il, à bout de souffle. Tu vas baiser avec le pauvre, le pathétique loser – et tu vas aimer ça... non, mieux, tu m'en seras redevable. [...]

– Non seulement tu me seras redevable, mais en plus tu sauras que tu ne ressentiras plus jamais rien de pareil. [...] Quand j'en aurai terminé... quand je partirai – tu ne pourras plus supporter d'être seule, parce que tu sais parfaitement que personne ne pourra plus t'aimer quand j'aurai fini. Personne. [...]

Il descendit la fermeture de son jean et je sus avec la plus glaciale des certitudes qu'il disait la pure vérité. Plus personne ne pourrait m'aimer après cela. Adam ne pourrait pas m'aimer après cela.

(2009b : 337)

D'après Briggs, ce qui compte pour le violeur, c'est « le pouvoir que bien des hommes cherchent à prendre sur les femmes, les préférant immobiles, pétrifiées, mortes plutôt que libres » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 159)¹³.

Quoique cet acte de cruauté qui vise la souffrance et l'humiliation de la femme concerne le corps féminin, il laisse avant tout des traces psychiques : « Personne ne pouvait plus m'aimer après ce qui s'était passé ce soir. J'étais seule » (BRIGGS, 2009b : 339). Qui plus est, la femme violée non seulement veut l'effacer de sa mémoire mais aussi de son corps :

¹³ C'est d'ailleurs Georges Bataille qui observe une dépendance entre le désir et la passivité (cf. 2008 : 140–141).

Je me mis debout sur mes jambes tremblantes et ouvris le robinet d'eau chaude à fond. Puis je me déshabillai et frottai ma peau encore et encore, mais ne réussis pas à me débarrasser des odeurs. Je finis par sortir de la douche et fouillai les armoires de toilette d'Adam. J'y trouvai trois bouteilles d'eau de Cologne, mais aucune ne sentait comme lui. Au lieu de cela, je m'inondai de son après-rasage. Avec toutes les coupures et les écorchures que je m'étais faites sur le sol en ciment du garage, cela piqua affreusement, mais au moins réussis-je à couvrir l'odeur de Tim. Je ne pus me résoudre à remettre les vêtements que je venais d'enlever, saturés qu'ils étaient des senteurs de... tout ce qui s'était passé.

(2009b : 361)

À cause de l'agression masculine qui est une « [j]ouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité » (DESPENTES, 2006 : 412), la femme change la perception de son corps :

– La victime d'un viol... la victime d'un viol qui se débat... elle se sent profanée, pleine de terreur et d'impuissance. Elle n'a plus confiance en son propre petit monde. Elle a peur.

(BRIGGS, 2009b : 370)

Le corps féminin n'est plus un *locus domesticus* qui lui appartient, mais il devient un « espace d'hostilité » (BACHELARD, 1957 : 18), un espace agressif de la peur et qu'elle rejette. En racontant les (més)aventures de Mercy, Briggs sensibilise les jeunes lectrices aux dangers qui peuvent menacer les femmes. Elle le fait en contrebalançant parfaitement les thèmes faciles et graves, par une fusion équilibrée du divertissement et de la présentation des problèmes du monde contemporain.

En guise de conclusion

La série *Mercy Thompson* de Patricia Briggs semble s'inscrire parfaitement dans les exigences de la littérature de jeunesse. Grâce à sa forme attrayante, elle est un simple et parfait divertissement pour les jeunes lectrices. L'introduction d'une jeune femme indépendante en tant que protagoniste enrichit la série d'une profondeur à la fois *quasi* didactique et féministe, car Briggs tente de prouver que la femme est égale à l'homme. L'indépendance et la solitude de Mercy sont étroitement liées à ses pouvoirs surnaturels qui lui donnent la liberté. Dotée d'un caractère fort et d'un non-conformisme inné, Mercedes porte « des significations qui l[a] dépassent, qui en font l'incarnation d'une idée ou d'une valeur » (PRINCE,

2010 : 2638). La présentation de la vie sentimentale de Mercy non seulement montre l'importance de l'amour pour chaque jeune femme qui est au seuil de l'âge adulte, mais aussi insiste sur le fait qu'une femme est aussi autonome qu'un homme : la relation amoureuse ne la prive pas de sa liberté. En abordant le sujet du viol, un événement difficile et extrêmement douloureux, l'écrivaine insiste sur la souffrance des femmes abusées et sensibilise ses lectrices aux actes d'agression et de harcèlement sexuel. Ainsi, Briggs essaie de former l'esprit de ses lectrices en soulignant leur importance en tant que femmes. C'est pourquoi il nous semble juste d'appeler la série de *Mercy Thompson* une littérature pour les jeunes féministes.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, 2014 : *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- BATAILLE, Georges, 2008 : *L'histoire de l'érotisme*. Paris, Gallimard.
- BESSON, Anne, 2013 : «La grande réorganisation. Panorama des littératures de l'imaginaire depuis 1995». *Bibliothèque(s) – Revue de l'association des bibliothécaires de France*, n° 69 (juillet), p. 8–12.
- BRIGGS, Patricia, 2008 : *L'Appel de la Lune*. Trad. Lorène LENOIR. Paris, Milady. Kindle Edition.
- BRIGGS, Patricia, 2009a : *Les Liens du sang*. Trad. Lorène LENOIR. Paris, Milady. Kindle Edition.
- BRIGGS, Patricia, 2009b : *Le Baiser du fer*. Trad. Lorène LENOIR. Paris, Milady. Kindle Edition.
- BRIGGS, Patricia, 2010 : *La Croix d'ossements*. Trad. Lorène LENOIR. Paris, Milady. Kindle Edition.
- CART, Michael, 2001 : «From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature». *Voices from the Middle*. Vol. 9, n° 2, December, p. 95–97.
- CHELEBOURG, Christian, MARCOIN, Francis, 2007 : *La littérature de jeunesse*. Paris, Armand Colin. Kindle Edition.
- CLUTE, John, 1997 : «Urban fantasy». In : *The Encyclopedia of Fantasy*. En ligne : http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=urban_fantasy. Date de consultation : le 12 septembre 2019.
- DESPENTES, Virginie, 2006 : *King Kong théorie*. Paris, Grasset. Kindle Edition.
- HIGONNET, Margaret, 1994 : «Diffusion et débats du féminisme». In : Jean PERROT, Véronique HADENGUE, 1995 : *Écriture féminine et littérature de jeunesse*. Eaubonne, Institut International Charles Perrault, La Nacelle, p. 17–24.
- JAWORSKI, Jean-Philippe, 2013 : «La fantasy, une littérature vaine ?». *Bibliothèque(s) – Revue de l'association des bibliothécaires de France*, no 69 (juillet), p. 18–20.
- LABBÉ, Denis 2003 : «La Fantasy urbaine, une déchirure dans notre réalité». *Asphodale*, n° 5 (octobre), p. 154–160.
- LÜDUN, Mats, 2006 : *La fantasy*. Paris, Ellipses.
- MAINS, Christine et al., 2009 : «Heroes or sheroes». In : R. A. REID, dir. : *Woman in Science Fiction and Fantasy*. London, Greenwood Press, p. 179–190.

- MANNOLINI-WINWOOD, Sara, 2018a : *The Urban Hunter: Urban fantasy's archetypal female protagonist*. En ligne : https://www.academia.edu/37288206/The_Urban_Hunter. Date de consultation : le 12 septembre 2019.
- MANNOLINI-WINWOOD, Sara, 2018b : „Wokół definicji miejskiej”. In : *Creatio Fantastica. Fantastyka Miejska*, nr 1 (58). Trad. Ksenia OLKUSZ. Kraków, p. 29–48.
- MALRIEU, Joël, 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- MESNIL DE, Robert, 1958 : *Je choisis mes collections*. Paris, Éditions Odilis.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ, Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- Nilsen, Pace, DONELSON, Kenneth L., 2001 : *Literature for Today Young Adults*. New York, Pearson.
- PRINCE, Nathalie, 2008 : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin.
- PRINCE, Nathalie, 2010 : *La littérature de jeunesse*. Paris, Armand Colin. Kindle Edition.

Note bio-bibliographique

Agnieszka Loska est docteure en littérature française à l'Université de Silésie en Pologne. Dans sa recherche académique, elle se concentre sur l'aspect féminin de la littérature contemporaine, en particulier le fantastique et le néofantastique, le roman d'horreur et la fantasy. Sa thèse de doctorat a été consacrée à la spécificité du néofantastique féminin d'Anne Duguël. Elle est l'auteur des articles portant sur le fantastique et ses genres voisins dans les revues polonaises et internationales.

agnieszka.loska@us.edu.pl



ZUZANNA SZATANIK

University of Bielsko-Biala

 <https://orcid.org/0000-0001-5118-4063>

Peripheries of Girlhood; Erin Bow's *Plain Kate*

If there was no “wrong place,” there would be no transgression.

Tim Cresswell *In Place/Out of Place* (39)

ABSTRACT: The focus of this analysis is a representation of girlhood in Erin Bow's 2010 novel *Plain Kate*. The novel has been categorized as “Young Adult Literature” which has come to indicate subversive and a transformative potential in that it often evokes traditional narrative models only to de- and re- construct them. The eponymous Plain Kate, therefore, is a prototypical Other: an ugly, orphaned and homeless girl who has to flee her hometown under the accusations of being a witch. She is a transitional character and a boundary-crosser; as such she does not belong anywhere. Importantly, the story makes it clear that what transforms Kate into an outsider is, among other things, her gender, which is why the protagonist's evolution from a child into an adult is shown through metaphors of the fluid female body. This paper aims to discuss the topography of girlhood on the example of Bow's novel, focusing specifically on the questions of marginality, otherness, liminality, and transgression, inscribed in the category of Young Adult Literature.

KEY WORDS: Young Adult Literature, girlhood, liminality, transgression, Erin Bow's novel

In recent years, a renaissance (or perhaps merely a *naissance*) of the category “girl” could be noticed within Western academia. In Deanne Williams's words, “girl” has become a “hot topic in contemporary sociology, psychology, and cultural studies” (2014: 3). This resulted in the rapid evolution of the field of Critical Girlhood Studies – which the following paper can be inscribed within – and the launching of an interdisciplinary journal, *Girlhood Studies*, in 2008. Regardless of its current popularity, however, “girl” remains a “troubled category that evokes a complex and paradoxical range of associations, from innocence to sexuality, and from passivity to resistance...” (WILLIAMS, 2014: 3). The problem with “girl,” therefore, is that she is not a “static figure” but a more transient character “whose representation engages with competing discourses of femininity” (MARSHAL, 2004: 259). Even the very word “girl” contains a “charged history

of unstable gender identity as well as seamy associations with sex and service” (WILLIAMS, 2014: 5).¹

Ephemeral as it is, “girl” is not around for long: it is prescribed that she “should grow up” (DRISCOLL, 2002: 2) as she is “always definitely prior to the Woman [she] is used to explain” (6). Girlhood, then, is not a state but a phase; an identity which has to be negotiated rather than taken up, and constructed “against that which [it is] not, thus always invoking the ‘other’” (AAPOLA et al. qtd. in BROWN, 2011: 109). In Elizabeth Marshall’s phrasing, therefore, “the figure of the girl arises as a site of political struggle through which shifting [...] discourses about gender and sexuality circulate” (2004: 268). “Girl” is by definition homeless, unattached, and peripheral: “In running from one uninhabitable place or condition to another, she mediates among identifications that resist aggregation into a unified whole. She occupies, instead, many discontinuous locations” (CHANG, 1997: 173).

The focus of this analysis is a specific representation of such a “homeless” girl, one named Plain Kate, the protagonist of Erin Bow’s 2010 book, categorized as “young adult literature.” This category, in fact, is as problematic as the one of “girl,” and for similar reasons: “A majority tend to view literature for adolescents in the same way that they view adolescence: a period of uncertainty when kids are no-longer-kids-but-not-quite-adults” (ALMARIO, 2009: 1). Consequently, it has often been deemed secondary to “adult” literature. However, if only for the phenomenal popularity of series such as *Harry Potter*, *Hunger Games*, or *Twilight*, young adult lit can no longer be defined as such, especially that its subjects are rarely limited to “kid stuff.”² In her attempt to define literature for teenagers, Ani Rosa Almario suggests that transgressiveness inscribed within adolescence translates itself into the subversiveness of literary works devoted to it: “What is inherent in [these works] is how [the themes of sex, violence, and domestic problems] cross gender and race” (2009: 2). There is, Almario suggests, a subversive and a transformative potential within young adult literature, which may evoke traditional narrative models only to de- and re- construct them.

¹ In Deanne Williams’s words, “[m]ost scholars follow F. C. Robinson’s argument that the word ‘girl’ comes from the Old English *ge-gyrela*, a term for garment, or dress, which also gives us the word ‘kirtle’ or ‘smock.’ This metonymic term invokes the practice of breeching: boys and girls alike wore *gyrela*, which kept them undifferentiated until little boys were breeched. But it also highlights the status of clothing, and of costume, as constitutive attributes of the performance of girlhood” (4). It was, however, “not until the sixteenth century that the word ‘girl’ settled into Samuel Johnson’s definition: ‘female child, or a young woman’” (4–5). One of the meanings of the word “girl” is, however, “a female servant or employee” (www.thefreedictionary.com/girl).

² See, for example, Louise Halse Anderson’s *Speak* and *Wintergirls*, which explore the subjects of rape and anorexia respectively, Terry Spencer Hesser’s *Kissing Doornobs* (a story of a teenage girl with obsessive-compulsive disorder), and Philip Pullman’s classic trilogy *His Dark Materials*, which features two teenagers engaged in a romantic – and very much erotic – relationship.

For instance, the widely celebrated literary series I mentioned above – *Harry Potter*, *Hunger Games*, and *Twilight* – are all present-day versions of a traditional “hero story.” “Though infinitely varied in detail the [...] story is always the same” (HOURIHAN, 1997: 9): a hero “leaves the civilized order of home to venture into the wilderness in pursuit of his goal” (9), overcomes any difficulties, achieves the goal, and returns home (9–10). Traditionally, such a hero had to be “white, male, British, American or European” (9), with Harry Potter as its modern representative. In classic hero narratives “heroism is gendered” (68), and it is always a boy who sets out on a difficult journey towards manhood, whereas “girls remain shadowy presences on the periphery of the action” (158). In *Hunger Games* and *Twilight*, as well as in Philip Pullman’s transgressive trilogy *His Dark Materials*, however, girls are central characters. While Stephanie Meyer’s saga is a verbose romantic narrative whose central character – evocatively named Bella Swan – recreates the most customary version of femininity, Suzanne Collins’s Katniss Everdeen and Pullman’s Lyra subvert the patriarchal logic of the hero story in being active, strong, courageous, gutsy and noble. They both undergo “a testing and toughening process, a version of ritual initiation” (68), which used to be reserved for boys only. In both cases, they achieve maturity which is not only emotional or mental, but also bodily and sexual. In the case of Lyra specifically, who is only twelve years old when the story ends, sexual initiation is the prerequisite to the story’s victorious closure. Importantly, it is Lyra who initiates the sexual contact, replaying the role of Biblical Eve to the betterment of humankind, and to the downfall of the “center” represented by the church and its institutions. Revered by some and reviled by others, Pullman’s trilogy construes the girl’s body as actively defiant and *revolt*-ing. As Erin Bow’s *Plain Kate* embarks on a similarly strenuous journey out of “home” (which may also represent the safety of the traditional categories of femininity), and into the wilderness, I aim to look for a correspondingly transgressive potential of the novel in the images of the transforming female body.

Bow’s novel is a historical fantasy inspired by Russian folktales and set in an imaginary borderland modelled on the Polish/Lithuanian frontier of the 16th century.³ The eponymous character, Plain Kate, as the very name suggests, breaks away from classic depictions of girlhood in that she is homely: “plain as a stick, and thin as a stick, and flat as a stick. She [has] one eye the color of river mud and one eye the color of the river. Her nose [is] too long and her brows [are] too strong” (*PK* 2). Not unlike other fictional girls,⁴ however, Plain Kate’s fate, like her name, is determined by her looks. In Seth Lerer’s words, “[g]irls always seem to be put up on stages. How they look and sound is, in a way, far more important than how boys do” (2008: 229). Plain Kate’s ugliness, consequently,

³ Available: <http://www.yabookshelf.com/2010/09/interview-with-erin-bow-author-of-plain-kate/>. Accessed: 05.01.2014.

relegates the girl to the margins of the culture depicted by Bow as markedly “oppressive to females, sexually charged, and dangerous” (BROWN, 2011: 111).

Although Bow uses the elements of fantasy which add to the fairy-tale character of the narrative, the novel is surprisingly realistic in its depiction of gruesome events brought about by people’s prejudice, stupidity, and outright cruelty. The fact that Plain Kate is surrounded by folk who do magic does not mean much, as the girl is incapable of using it to her advantage. As her father reveals, “there is magic in the world [...] but it is a thing that is in the blood, and it is not in [Plain Kate’s]” (*PK* 2). In the same vein, even though she is an extraordinarily talented carver, she cannot use her talent to protect herself or improve her position (a masterpiece she is working on for a long time ends up, rather disappointingly, burned to ashes in a marketplace). On the contrary, “a person who [can] wield the knife [is],” in the eyes of the simple folk, “halfway to a witch” (*PK* 2). Yet, as long as she remains a daughter to her father (her mother died birthing her), the girl is safely “anchored by the social role the father represents” (PICCHIETTI, 2002: 37). Her standing is inextricably linked to the one of her father’s, a renowned carver, and her future is planned: she is to be Piotr’s apprentice, and become “a full master by the time [she is] twenty” (*PK* 4). In other words, as long as Plain Kate is a daughter, she is perceived as somewhat valuable to the society, for “daughter,” in Catherine Driscoll’s words, is both “a kind of money,” and a concept “relative to patriarchy” (2002: 109).⁴

Simultaneously, however, “the daughter appears [so] weak and coopted into a patriarchal system of gendered roles and relationships” (PICCHIETTI, 2002: 34), that in order to “gain an independent identity” (PICCHIETTI, 2002: 36), she has to renounce the security inscribed within the category of “daughter.” Fittingly for the development of the narrative, Piotr passes away when the girl reaches puberty. Plain Kate, therefore, enters adolescence with a new identity of an orphan. With this transformation, her life changes dramatically, as does her position in her community. As an orphan – and a plain and witch-like one at that – she has “nowhere to go” (*PK* 9). Therefore, she moves into her father’s box cabinet – a part of the man’s stall in the marketplace of their little town of Samilae – occupying the big bottom drawer which to her feels like a coffin. The death of the daughter marks “the beginning of her new life” (*PK* 13).

As a “halfway” character – not only halfway to a witch but also halfway to a woman/wife/mother – Plain Kate/the Orphan epitomizes Otherness⁵ and thus

⁴ Driscoll sees a daughter as “an evaluation of property and wealth and an extension of reproductive and familiar labor into the world” (109). “Analogies between daughters and commodities,” she says, “are widely promulgated, and commodities are often aligned with girls (and their desirability)” (109).

⁵ My understanding of Otherness goes back to the phenomenological definition of the term as the state of being both, different and alien to the Self, and the way in which it has been used in Gender Studies and Feminist Theory which designate Woman as “the Other” to the Man.

has to be exiled from the center. It is, then, a continual movement (across, toward, and against) which conditions Plain Kate's story, in line with Driscoll's assertion that "feminine adolescence is performed in transitional roles" (2002: 57). Three geographical places mark the beginning, the middle, and the end of Plain Kate's journey, namely, her hometown, Samilae, the town of Toila, and the city of Lov. Although the names of these places suggest that there is a positive progression to the girl's quest – from "malaise" which is the anagram of Samilae, through "exertion" of Toil-a, to "love" – all three places, in fact, provide the setting for increasingly horrifying events. The stage the girl is put on is, in each case, a marketplace, this "epitome of local identity" (STALLYBRASS, 1986: 27). This is the heart of a town where the number of sellers and buyers, the quality of the produce, and the decisions concerning what to buy and from whom, all reflect the character, values and hierarchies of the community. As the marketplace is the representation of the center, it is difficult for Plain Kate to hide within it. She is the visible invisible: on the one hand, people avoid her, disregard her, are afraid of her, as they see "witchcraft in her skill, witch marks in her mismatched eyes, her bad luck, her long shadow" (PK 20) – on the other, she is a conspicuous target of their contempt and fear. It is the *Scara rok*, the bad time, and someone has to be blamed. It is then in the marketplace of Samilae that someone smashes her father's stall with an axe, almost killing the girl, a crime that the town's watchmen ignore to investigate.

Any geographical place, including a marketplace, is a "subject of particular discourses of power, which express themselves as discourses of normality" (CRESSWELL, 1996: 60). Homely and homeless, Plain Kate *is in a wrong place*, and poses a threat to the "normality" of the center. The marketplace, however, quite paradoxically, is not only the "center of the polis" and of local identity, but also a "hybrid place": a representation of "the unsettling of this identity by the trade and traffic of goods from elsewhere" and of "a comingling of categories usually kept separate and opposed" (STALLYBRASS, 1986: 27). "Thus, in the marketplace, "inside" and "outside" (and hence identity itself) are persistently mystified. It is a place where limit, centre and boundary are confirmed and yet also put in jeopardy" (STALLYBRASS, 1986: 28). The marketplace then, perhaps more than any other place, welcomes strangers, at least temporarily. It is a liminal space which the Other pass through but never indwell.

In Bow's novel, these are outsiders who change Plain Kate's destiny. The most significant of them is Linay, a male witch and an albino Roamer (modelled on Polish Roma people) whose "hair [is] white-gray like bleached wood," and who has "eyes white-silver like tin, [and] skin [...] white as if he were a day dead" (PK 17). Linay is a "halfway" character, too, for he (half-)lost his twin sister, Lenore, accused of witchcraft and burned at a stake. The two had always been together; "it was like they had one heart between them" (PK 92). After Lenore's untimely death, Linay performs a forbidden ritual, offering his

blood and his shadow to summon his sister back from the “shadowless country” (PK 94). The fact that during the ceremony he speaks Lenore’s name renders Linay “dead” to his people, as they “[speak] death to him” so that “his name [is] closed” (PK 96). Neither dead nor alive, Linay is out of his head. Consumed with the love for his sister, which is markedly romantic, he plans his revenge on Lenore’s murderers and is bound to relive his sister’s final ordeal. With magic in his blood, Linay has godlike, creative powers: what he says comes into being, and if he lied, he would die.

In the marketplace of Samilae, Linay sells “things in the shadows” (PK 20), trading in “witchcraft that people [crave] to protect them” (PK 20). As such, he is competition for Plain Kate who (barely) makes her living carving *objarkas* – wooden talismans protecting one against bad luck. More importantly, it is with Linay that Plain Kate makes her Faustian pact: the man takes her shadow in return for a talking cat, “oilcloth, a sleep roll, and a pack” (PK 41), things necessary – perhaps with the exception of the cat – to survive on the road which she is forced to take, now that she does not have a place to live. What originally attracts Linay to Plain Kate is her underprivileged position – the fact that she has no family and no home, which, together with her plainness and her uncanny talent, turns her into the town’s most noticeable Other. As such, Plain Kate is unprotected by the laws of the town, and is in the process of disappearing even before she meets the man, which is emphasized by her diminishing, starving body. In consequence, as much as they are both outsiders, the relationship between the two characters is hierarchical, with Linay being a representation of a male oppressor, and with Plain Kate being a passive victim.

Importantly, it is through the man’s actions that Plain Kate becomes truly homeless – as he turns the inhabitants of Samilae against her – and it is through his actions that the integrity of the girl’s body is forcibly violated. Namely, in order to dispossess Plain Kate of her shadow, Linay performs a ritual in the course of which he cuts her wrist with a dagger and burns her free-flowing blood to “set loose the spell” (PK 46). When she grows scared and wants to back off, the man casts another spell which renders the girl immobile:

Plain Kate thought she was dying and then when she died she would remain as a statue, held in place by the stiffness of the air. Linay reached out a hand for her. She was sure she would die if he touched her but she could only watch his hand coming.

And he touched her. (PK 46)

This disquieting incident can be interpreted as a rape scene, especially that Plain Kate naively ponders the value of what has been taken from her (“though it was supposed to be her shadow, she felt as if it might have been her soul” (48)), and that from then on she experiences her body as open and leaking. With

Linay's cut, Plain Kate's body becomes gendered feminine, as stressed by the girl's first menstruation, which follows shortly afterwards. Its passivity, which seems to be femininity's main requirement, is accented by the revelation that the difference between the living and the dead is that the latter are shadowless. With her own shadow disappearing – slowly leaking away – Plain Kate, like Linay, is no longer fully alive. Before she reunites with the man to win her integrity back, she tries to find her place among the Roamers, wanderers who “[live] on the edges of things” and, just like her, “[tend] to be thin” (*PK* 26).

Originally, Plain Kate feels some affinity with the Roamers – as a visible minority, they too understand what it means to be an outcast. Even though they do business with the town folk, they are “a people with their own language and their own ways” (*PK* 26). These ways, Plain Kate suspects, have to be opposite to the strict laws of Samilae. After all, many a Roamer have died under the accusations of witchcraft. Indeed, it is Mother Daj, the clan's supposed matriarch, who lets Plain Kate into her wagon and – temporarily – grants her a place among her people. The woman calls her *mira* – family – and Plain Kate begins to feel included in the group, especially that she strikes a friendship with a girl named Drina, and makes a deal with Rye Baro, the leader of the clan: her duty is to earn a place in the group by her skill (*PK* 81). Gradually, however, the protagonist begins to notice that the Roamer ways are not unlike the town ways, particularly when it comes to the division of space – even if this is a space you traverse rather than possess – into men's and women's zones. Mother Daj's wagon is, in fact, the last in the caravan, which seems to represent her standing in the clan: “Big decisions,” she tells Plain Kate, are “a matter for the men” (*PK* 73). Rigid rules regulate the relations between men and women: “Don't pass between a man and a fire. Don't walk between two men who are facing each other. Ask permission to speak. If you walk near a man, gather up your skirt so that it does not brush him” (*PK* 78), and, most importantly, “you can't go among the men bleeding” (*PK* 76).

This, in fact, is the one rule that Plain Kate cannot follow. Opened by Linay, her body becomes a leaking vessel, over which the girl has no control. She feels “like a sack with a hole in it. Spilling” (*PK* 92). Her shadow is “like a river flowing away from [her]” (*PK* 97), her heels are “blistered deep and seeping blood” (*PK* 76), she menstruates, and finally, she wounds her arm with her carving knife and “[seeps] blood the way the bog [seeps] water” (*PK* 150). Among the Roamers, woman's blood is not only viewed as dangerously powerful, but also as threateningly excremental and polluting; menstruation in particular, as “a figure for the abhorrent,” “speaks the body as abject” (DRISCOLL, 2002: 92).⁶

⁶ It is Julia Kristeva who, in her *Powers of Horror*, famously argues that “menstrual blood stands for danger issuing from within the identity (social and sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex

It is not menstrual blood, however, that dooms Plain Kate, but the fact that, without her knowledge and participation, water contaminated with the blood from her injured arm is used to make tea which is then drunk by a Roamer man named Wen. As he subsequently goes down with a “sleeping death” – or falls into a mysterious coma – Plain Kate is locked in an iron cage “that [...] once held a dancing bear” (*PK* 158), and accused of witchcraft. By that time, her shadow is gone completely, which is used by the Roamers as a proof against her. Another reason for the Roamers’ dread is that Drina was almost torn to pieces by a crazed mob of Toila, and it is believed that it was Plain Kate who brought it on her. What follows is a sickening scene of the talking cat, Taggle, being mercilessly tortured, and Plain Kate being almost burnt to death in the bear cage. If puberty, as Driscoll asserts, is “a powerful regulatory discourse” (2002: 101), Plain Kate certainly learns her lesson. In the last possible moment, she manages to free herself from the cage, and, her body on fire like Lenore’s, reaches the river which “[takes] her in” (*PK* 173). Eventually, however, it is Linay – her original oppressor – who saves her life.

As the story makes very clear, and as I indicated earlier, Linay is not a mere villain, but a transgressor who undermines the concepts of morality and justice as well as questions borderlines between the self and the other, the normal and the abnormal, the past and the present, the inside and the outside. Although his decision to turn the people of Salimae against Plain Kate and then take advantage of the girl is morally wrong, it is dictated by his desire to avenge his twin sister, which is a noble motive. The woman, revealed to be Drina’s beloved mother, after her tragic death turned into Rusalka, “vampire, siren, doomed to wander and never find her rest” (*PK* 176), whom Linay summons to the world of the living. Lenore, therefore, is the embodiment of the traditional dichotomy between angelic and monstrous femininity. In order to call Lenore to the city of Lov so that she could bring death upon its inhabitants, Linay plans to use Plain Kate’s shadow, and before that can happen, he feeds his sister first with his, and then Plain Kate’s blood. Lenore, the monstrous mother figure, is the one who brings the sleeping death upon people, one who resides in milk-white fog, one who sucks “more than blood. Bones. [Plain Kate’s] own name” (*PK* 199). Plain Kate’s body then becomes a bowl that Rusalka drinks from (*PK* 209).

It is, however, not only Lenore’s blood-sucking tendencies which represent the disruption of bodily borders, as the woman herself is body-less and fragmentary. She “[flickers] like layers of ice, and [appears] in little pieces: a long hand, a tumble of hair, one egg-blank eye. Then suddenly she [has] a face. It [is] nar-

in the face of sexual difference” (qtd. in CRESSWELL, 1996: 108). Consequently, as Tim Cresswell asserts, “knowledge of a woman’s menstruation becomes... something specially reserved for the heterosexual relationship: it must be kept carefully hidden from all other men including one’s father and sons. Thus the experience of menstruation is reconstructed in such a way as to emphasize an image of women’s lives as constructed by men’s gaze” (109).

row and sad and incredibly beautiful" (*PK* 198). Like a stereotypical representation of a female vampire, Lenore is not so much threatening as she is alluring. When Plain Kate sees her for the first time, she [falls] to her knees as if she [saw] an angel" (*PK* 198), and then, enraptured by Lenore's mischievous sadness (*PK* 199), she "[falls] in love with her" (*PK* 199).

Contrary, then, to what the narrator suggests ("there [is] nothing to love in the walls of Lov" (*PK* 277), as the place "[has] a stone heart" (*PK* 274)), it is love which sets the subsequent tragic incidents in motion. They are triggered, first and foremost, by Linay's obsessive love for Lenore, and by Taggle's love for Plain Kate. In order to bring Rusalka back to life, then, Linay sacrifices his life at the stake, and in order to save the people of Lov, Taggle, the talking cat, commits suicide by impaling himself on Plain Kate's knife. Linay's last words are, in fact, "Lenore [...] I love..." (*PK* 292), whereas Taggle, right before his final jump, addresses Plain Kate as "Katerina, Star of my heart" (*PK* 289). It is also love which motivates Lenore to forfeit her newly regained life and simultaneously to resurrect the cat, the single felicitous event in the story.

All the characters can be interpreted as transgressive, as they transform, break the rules, and operate from the margins. Linay, Taggle, and Lenore make impossible decisions, and remain true to their choices. Plain Kate, on the other hand, although deeply moved by these happenings, remains nothing but their close witness whose victory – marked by her survival and the reclaiming of her shadow – is not really her own doing: she is rewarded not for her self-reliance or courage, but rather for her passive endurance. The girl is lucky to have survived in the same way in which she happened to be unlucky throughout her journey. She begins yet another new life with a new name of Katerina, which indicates the end of Plain Kate/the adolescent. In a clear reference to traditional fairytales, the summary of her adult life, which closes the story, is very concise: she and Taggle keep on living, "not always without trouble, but happily, and well, and for a long time thereafter" (*PK* 311).

In the introductory part of this article, I suggested that various, often contradictory and competing discourses shape "girl stories." On the one hand, then, Erin Bow's novel reveals the patriarchal structure of the normative world in order to criticize this structure through images of death and social injustice, and to symbolically undermine it through images of Otherness, fluidity and motion. "Marginal, grotesque, extraordinary elements and events [...] are interesting when we examine the role they play in defining the 'normal,' the classical, the dominant" (CRESSWELL, 1996: 149). Such examination necessarily unveils the merging of such categories as "normal," "abnormal," "self," and "other," as well as their superficial nature. On the other hand, the text reflects a number of traditional narrative patterns, the first of which being that it features an underprivileged, orphaned hero who sets out on a life-changing journey. Since the hero is a girl, like Snow White, or Little Red Riding Hood, and unlike Suzanne

Collins' Katniss and Philip Pullman's Lyra, she plays a passive rather than an active role in the narrative.

In its focus on the body and bodily changes, as well as naturalistic descriptions of physical suffering, the text fails to offer an alternative to the apparent horrors of feminine adolescence. The sadistically drawn-out, graphic descriptions of torture, and the melodramatic theatricality of the final events, overshadow any positive elements. For example, although Taggle, the talking cat, is introduced to the story to provide comic relief, his slapstick remarks hardly counterbalance the atrocities the characters go through, and they are cut short by his Christ-like death. In a similar vein, the narrator does not ponder the future of Plain Kate and Drina's friendship, but suggests the girls will go their separate ways. Adolescence then is a transformative rite of passage for Plain Kate, but her peripheral wanderings leave the center unaffected. The palpable proof of her final "success" is that Linay leaves her money with which she can now pay her apprentice fee. As Katerina, she can reenter the social order which relegated Plain Kate to the margins.

Bibliography

- ALMARIO, Ani Rosa, 2009: "Defining Young Adult Literature." Available: <http://ldt.stanford.edu/~aalmario/definition%20of%20YA.doc>. Accessed: 21.06.2014.
- BOW, Erin, 2010: *Plain Kate*. Arthur New York: A. Levine Books.
- BROWN, Marion, 2011: "The Sad, the Mad and the Bad: Co-Existing Discourses of Girlhood." Available: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10566-010-9115-5#page-1>; Accessed: 21.06.2014.
- CHANG, Elaine K, 1997: "Run through the Borders: Feminism, Postmodernism, and Runaway Subjectivity." In: *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*. Ed. Scott MICHAELSEN and David E. JOHNSON. Minneapolis: University of Minnesota Press, 169–194.
- CRESSWELL, Tim, 1996: *In Place Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- DRISCOLL, Catherine, 2002: *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York: Columbia University Press.
- HOURIHAN, Margery, 1997: *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. London: Routledge.
- LERER, Seth, 2008: *Children's Literature. A Reader's History from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MARSHAL, Elizabeth, 2004: "Stripping for the wolf: Rethinking representations of gender in children's literature". Available: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4151769?uid=3738840&uid=2&uid=4&sid=21104346383203>, Accessed: 21.06.2014.
- PICCHIETTI, Virginia, 2002: *Relational Spaces. Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

STALLYBRASS, Peter and Allon WHITE, 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

WILLIAMS, Deanne, 2014: *Shakespeare and the Performance of Girlhood*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Bio-bibliographical note

Zuzanna Szatanik, PhD, is an assistant professor in the Department of Neophilology at the University of Bielsko-Biala. Her research interests have so far focused on contemporary Canadian women's writing, Gender Studies, Animal Studies, and Young Adult Literature. In 2011, she published a monograph titled *De-shamed. Feminist Strategies of Transgression. The Case of Lorna Crozier's Poetry* and is now working on a book devoted to cultural meanings of agoraphobia.

zszatanik@ath.bielsko.pl



TUĞÇE ALKIŞ

Recep Tayyip Erdoğan University

 <https://orcid.org/0000-0003-2637-2630>

Deciphering the Self and the World Through Fantasy in Neil Gaiman’s *Coraline*

ABSTRACT: The aim of this paper is to show how contemporary children’s fantasy fiction offers alternative methods to children and teenagers for confronting real-life issues, such as self-discovery, sense of belonging and the process of individuation, through the analysis of Neil Gaiman’s *Coraline*. In his contemporary children’s fantasy book, Gaiman empowers his protagonist to explore her sense of self, overcome her insecurities and fears in a fantastic mirror-like home. This paper argues that fantasy is an effective device for explaining the complexities and dilemmas of the self and examining a child’s quest for self-discovery in the process of maturation and individuation.

KEY WORDS: self-discovery, individuation, sense of belonging, mirror-like home, fantasy

“People who deny the existence of dragons are often eaten by dragons.”

Ursula K. Le Guin, *The Wave in the Mind*

Contemporary children’s fantasy fiction empowers children and teenagers to seize their own paths in order to construct their sense of self. It mirrors their real concerns, problems, needs, wishes and demands, instead of just portraying the extraordinary and the magical. Most writers of children’s fantasy fiction, like Philip Pullman, J. K. Rowling and Neil Gaiman have used fantasy as a mirror, “reflecting a recognition that the problems of the ‘real world’ extend to its representation” (WEBB, 2015: 2). For example, J. K. Rowling’s *Harry Potter* series and Philip Pullman’s trilogy, *His Dark Materials*, both delve into the real concerns and problems of child protagonists in their quest for self-discovery. Furthermore, these books, like most contemporary examples of children’s fantasy fiction, highlight that childhood is not a trouble-free stage of life, because childhood and adolescence are the phases of ambiguities, dilemmas, imbalances, emotional

upheavals and psychological transformations. Similar to Harry in Rowling's series and Lyra in Pullman's trilogy, Coraline in Gaiman's book gains a fresher perspective about emotional conflicts and the difficulties of growing-up through the challenges of her fantastic journey.

As a prominent work of contemporary children's fantasy fiction, Gaiman's *Coraline* explores real issues like self-discovery, sense of belonging and the process of individuation. It depicts the story of a young female protagonist whose sense of loneliness and boredom directs her to explore a mirror-like home where her life is duplicated in a twisted way. An eerie simulacrum of her house embodies her fears, anxieties, concerns and desires. Throughout the book, Gaiman employs fantasy to enable both Coraline and young readers to speak out about their expectations and views, confront their repressed feelings and find their hidden pieces to solve the puzzles of their identities. In this respect, this study examines how fantasy functions as an alternative and effective device for children in the discovery of the self and the process of individuation, and in facing the challenges and difficulties of real life.

Neil Gaiman intertwines fantastic details with ordinary ones in order to establish a link between the threatening atmosphere of the fantastic world and the dangers and difficulties of the real world. The intersection between the real home and the fantastic one centres on Coraline's journey of gaining awareness both about herself and her environment. The mirror-like home, which reminds the readers of the upside-down world of Wonderland and the Looking-Glass house, reflects Coraline's fantastic and fearsome adventures with dehumanised versions of her real parents, anthropomorphised animals and grotesque neighbours. Just like Alice, Coraline tries to find the answer to the question of self-discovery: "Who in the world am I?" (CARROLL, 2001: 46). This question is "the great puzzle" (46) for all children in the process of maturation. However, it is also the starting point for them to broaden their perspectives both about themselves and the world. This kind of challenging questions and struggles throughout the journey of self-discovery is the essence of children's fantasy fiction, just like in *Coraline*.

As a story of maturation, *Coraline* employs fantasy as an effective vehicle to analyse the challenges of the youth while they struggle to construct their sense of self and identity. M. O. Grenby states that:

Fantasy is extremely well suited to consideration of questions of identity. The journey to another world, or another time, decontextualises the protagonists, removing them from the structures that locate and bind them into a particular role within the family, the school, or the larger society. They then have to discover afresh who they are, and, usually, can return to their reality at the end of the novel with a stronger sense of themselves. Perhaps this helps to explain why children's fantasy has become increasingly prevalent. (2008: 164)

In a similar way, Gaiman draws attention to the ordinary problems and concerns of children and teenagers, such as belonging to family, school and environment, transporting his story into a fantastic world. Coraline struggles to adapt herself to her new home and its neighbourhood. Additionally, she tries to figure out how her relationship changes as she grows up. To gain a refreshed perspective about the challenges of daily life, Coraline needs an alternative route. Therefore, Gaiman “cast[s] the entire process into a fantasy narrative where, despite difficulties, the protagonist achieves [...] her goal, the psychic need for venture and reassurance is satisfied; the journey [isn’t] easy, and in fact it [is] quite fearsome. But [she] find[s] the strength, wit” (COATS, 2018: 354). Gaiman directs his protagonist into a threatening and challenging fantastic journey to both provide a self-awareness to Coraline and to show the reader how children and teenagers are haunted by their fears, concerns and problems. In children’s fantasy fiction, as Coats asserts, “[t]he dark landscapes, [...] villains correspond to the dangerous impulses and aggressions that children actually experience as part of their own mental topographies” (2009: 78). Therefore, the embodiments of Coraline’s fears, desires and hesitations in the fantastic world of mirror-like home provide a wider understanding for her to reconcile with the complexities and dilemmas in the face of the difficulties and problems of the real world.

Gaiman subverts the traditional notion that childhood is a sanctuary shielded from the difficulties of the adult world. Rather than portraying a peaceful atmosphere similar to the one in A. A. Milne’s *Winnie the Pooh* books, he riddles his story with scary and discomfoting details. Jerome Griswold emphasizes that:

Adults, in my experience, don’t like to have pointed out to them that childhood is a very scary time and the world of Children’s Literature is a very scary place. Forgetting their own childhoods, many grown-ups prefer a sentimental notion of childhood, where [...] the sun is always shining. In a similar way, adults often have a saccharine notion of Children’s literature as sweet and cute. (2006: 31)

While Gaiman validates that childhood is not exempt from fears, anxieties, and insecurities, adults often consider these feelings temporary and simple. Coraline, who struggles with the emotional turbulences of growing-up, is invited into a mirror-like home that seems to promise shelter. However, once she crosses the threshold, she finds herself truly left alone to defeat her fears and anxieties in a creepy simulacrum of her home. While Neil Gaiman’s story could be terrifying for younger children, his intention is apparently not to scare them. Instead, he seeks to remind his readers that children and teenagers do not have a button that they can press to immediately delete their concerns and fears. The path to adulthood is scary and full of challenges as childhood is left behind. However,

these challenges make them braver and more confident when it is time for them to take on the responsibilities of the adult world.

Neil Gaiman tells his story through the eyes of a preadolescent girl about to embark on the emotional upheavals and instabilities of adolescence. Although Gaiman does not define Coraline's age throughout the story, she appears to be eleven or twelve years old. When the story begins, Coraline and her family have just moved into a flat in a very old house. The gothic structure of the house is mysterious and encourages her to explore. However, this also makes it difficult for her to construct any sense of belonging to the new place. In addition to her new surroundings, Coraline also feels ignored by her parents, who are generally too busy with their own work at home. For example, when she has to stay inside on a rainy day, she gets bored and asks her mother what she can do. Her mother's suggestions are to "[r]ead a book, [...] [w]atch a video, [p]lay with your toys. Go and pester Miss Spink or Miss Forcible, or the crazy old man upstairs" (GAIMAN, 2013: 6). None of these are satisfactory for Coraline and she says, "I want to explore" (6). Her mother's response to her demand is that "I don't really mind what you do [...] as long as you don't make a mess" (7). Unable to draw her mother's attention, she turns to her father and tries to get permission to go out, and instead he suggests, "explore the flat" (8), which is also not satisfying for Coraline. Her parents, most of the time, work on their computers at home and it seems they do not have enough time to take care of Coraline's requests. She wants to make her needs and desires seen and she wants her parents to care about them. Her desire to explore the outside—even if it does not seem secure—emphasizes her path to individuation. However, she still needs her parents' support and affection.

Gaiman portrays a modern family and their attitudes in child upbringing, but he problematizes the situation for Coraline because his book "is centrally concerned with how one negotiates one's place in the world; how one is recognised in one's own either ignored on the one hand, or stifled on the other" (RUDD, 2008: 160). However, it is not clear whether the problem is that Coraline's parents neglect her needs or that Coraline looks at her life in a mirror, which distorts reality. Although it seems that Coraline, with her egocentric viewpoint, exaggerates her parents' indifference to her demands and desires, Gaiman reveals that a child always desires to make her/his needs visible to her/his parents. Coraline, who is on the verge of adolescence, bears a lot of hesitations about herself and her family. Among her imbalances and insecurities, she likely just focuses on what she deems negative traits of her family.

Her lack of satisfaction with her parents also circles around the gendered stereotypes of male supremacy. Her perception seems to stick to the binary oppositions between the roles of male and female. However, her parents share the responsibilities of home equally, without domesticating the mother figure. For example, her mother goes shopping while her father prepares the meal. From

Coraline's perspective, her mother prefers the easiest way to cook while her father cooks meals with his creative recipes. She is not pleased with the meals her father prepares; instead, she prefers convenience food like pizza and chips. Even though her mother sometimes makes chicken, she still does not like it. The seemingly exchanged gender roles of father and mother figures oppose the way society has portrayed a traditional family. Coraline seeks the domesticity of a traditional family where the mother is the essential figure of nurturing care for a child. Therefore, "[t]he lack of food at home and her hasty solution to the problem of providing lunch for her daughter—signs of her failure as a mother according to conventional domestic ideals—open Coraline to the other mother" (KEELING and POLLARD, 2012: 11), who seems to fulfil the domesticity of a traditional family. Coraline's dissatisfaction with the meals depicts her misconceptions of gender roles, as ruled by patriarchal law. It also shows how her ideals and expectations can be manipulated, because she has not yet discovered her authentic perception of herself and the world around her. Throughout Coraline's maturation journey, Gaiman contrasts Coraline's real parents and the other parents in order to enable Coraline to question the established norms, such as the domesticity of home and mother, the notion of the idealization of a family and the traditional gender roles of parents.

Coraline, as a coming-of-age story, presents a world in which there is no easy path to follow and the protagonist needs to be an explorer in order to reformulate her true and reliable sense of self and identity. Coraline defines herself as an explorer and she repeats her desire to explore throughout the novel. From the very beginning, Gaiman acknowledges that his story is a quest for self-discovery. The book opens with Coraline finding a door in her new house. She immediately becomes curious about this door in the drawing room, which becomes a bridge between her real world and the duplicated fantastic one. She has to cross this threshold to re-evaluate her expectations, hesitations and dilemmas. At the beginning, this door is blocked by a brick wall because she is not ready to follow the path to growing-up. The brick wall represents the border between childhood and adulthood. The conversation that she has with her mother about the door also serves as a powerful illustration of the difference between an adult and a child:

She said to her mother, 'Where does that door go?'

'Nowhere, dear.'

'It has to go somewhere.'

[...] She unlocked the door with the key. The door swung open. Her mother was right. The door didn't go anywhere. It opened on to a brick wall. [...]

'You didn't lock it,' said Coraline.

Her mother shrugged. 'Why should I lock it?' she asked. 'It doesn't go anywhere.'

(GAIMAN, 2013: 9–10)

Her mother evaluates the situation with concrete truths, but Coraline does not accept these rigid truths, because a “child always seeks and therefore always sees more” (LEE, 2016: 557–558). Neil Gaiman contrasts the profoundness of a child’s imagination with an adult’s identification with tangible entities. He emphasizes that the intensity of childhood imagination and wonder is a key to opening doors to fantastic adventures. Coraline’s imagination, wonder and curiosity are her guidance in gaining self-awareness and for this, Gaiman’s effective tool is fantasy, which “enables us to enter worlds of infinite possibility. The maps and contours of fantasy are circumscribed only by imagination itself” (MATHEWS, 2002: 1). Thus, the door as a threshold to Coraline’s quest for self-discovery is the initiator of her fantastic journey.

With the events that happen the night after Coraline’s conversation with her mother, Gaiman prepares both his protagonist and the young readers for her peculiar quest. First, Coraline suspects that she sees “a thin giant woman” (11) and checks the door, but there is still a brick wall there. Then, she has a nightmare in which “[l]ittle black shapes with little red eyes and sharp yellow teeth [...] sing: We are small but we are many/[...]/[...] We will be here when you fall” (12). Although these creatures have a message for Coraline not to “go through the door” (19), the song—which she hears again after she enters the other mother’s world—appears as an invitation to that fantastic world. Gaiman paves the road for Coraline’s difficult and dangerous but necessary journey, so that she can reshape her assumptions about herself and her family. He deliberately directs Coraline to an unknown environment and new routes, because the path to growing-up is labyrinthine but inevitable. Her entrance into the fantastic world behind the door functions as a metaphoric fall; it is a transition from inexperience to experience. Just like Alice, Coraline should fall down the rabbit hole and enter the looking-glass house in order to cope with her fears, anxieties and to construct her authentic sense of self and identity. Instead of sanctifying childhood with the illusion of Neverland “in which the protagonist refuses the opportunity to move forward from childhood” (HOURIHAN, 1997: 166), Gaiman chooses to examine the metaphoric fall by having his protagonist confront it. Even though growing-up is frightening, “it isn’t all gloom. There is a prize” (PULLMAN, 2017: 48). Growing-up is “like discovering a new continent – new forms of knowledge, new ways of understanding, immense vistas of possibility” (47). Therefore, Gaiman, like most writers of contemporary children’s fantasy fiction, empowers Coraline to make her own decisions and follow her own paths after gaining experience through the challenges of the fantastic world.

Coraline shows the reader that the path to construct a true sense of self and the process of individuation demand finding one’s own voice which distinguishes them from others and provides self-esteem. For example, Coraline’s mother asks her to draw something and she decides to draw a mist. However, instead of drawing it, she writes the word in capital letters, without the letter *I*, which

she writes on the next line. On the one hand, the word “mist” without the letter *I* symbolizes the fact that Coraline’s sense of self is still clouded with ill-judgements and doubts about herself and the world. Thus, the letter *I*, which represents Coraline’s sense of self, cannot complete the word. On the other hand, the letter *I*, which stands by itself and does not complete the word “mist”, signifies Coraline’s desire to uncover her invisibility to her family and her move towards individuation. Furthermore, when she goes to buy school clothes with her mother, she wants to have Day-Glo green gloves which none of the other students have at school. Coraline desires to be distinguishable from others and wants to be noticed by other people, like her family. Generally, when she cannot attract her parents’ attention, she begins to ask questions about the door or the empty flat behind the door: “Do you think you could get into it from our flat?” (GAIMAN, 2013: 30), to which her mother responds: “Not unless you can walk through bricks, dear” (31). Thus, her mother’s unsatisfactory explanation leads her to investigate beyond the seen and the known.

In her boredom and disappointment with her parents, she appears to long for adventures in which she can fulfil her wishes and unmet needs. While her mother repetitively tells Coraline that it is impossible to cross the other flat through the door, she does not give up the search for a way to enter the empty flat. Although her mother proves that the door is blocked by a brick wall, Coraline still controls the existence of the brick wall. She practices this control frequently when her parents are not around. She secretly gets the key and unlocks the door when her mother goes to the supermarket. This time, the door “open[s] on to a dark hallway” (33); the brick wall is not there. This shows one of the distinguishing characteristics of children’s fantasy fiction that generally distances children from the control of parents in the process of their individuation. Although “[c]hildren are dependent on their parents, physically and emotionally, [...] part of growing up involves liberation from parental protection” (NIKOLAJEVA, 2005: 75). For Coraline, the first step in this process is that she can enter the other home only in the absence of her parents. Then, her quest for self-discovery starts when she enters the fantastic mirror-like world of the other mother:

The carpet beneath her feet was the same carpet they had in their flat. [...] She knew where she was: she was in her own home. She hadn’t left. [...] She stared at the picture hanging on the wall: no, it wasn’t exactly the same. The picture they had in their own hallway showed a boy in old-fashioned clothes staring at some bubbles. But now the expression on his face was different – he was looking at the bubbles as if he was planning to do something very nasty indeed to them.

(GAIMAN, 2013: 33)

The other home is like a mirror. At first everything looks the same, but then Coraline realizes that there are some differences. As Greer Gilman says,

“[m]irrors are uncanny. In reflecting, they estrange. The object in the mirror ought to be the object mirrored; yet it is not” (2015: 141). This mirror-like home both reveals her otherness to herself and distorts her perception of reality. When Coraline hears the other mother’s voice, it is similar to her mother’s voice, but her appearance is quite different from her real mother’s appearance. The other mother’s eyes are big black buttons and the other father’s eyes are the same. While the other mother is preparing the best chicken Coraline has ever tasted, the other father is studying in his room. Gaiman centralizes the main contrast between the two families as providing satisfactory food for Coraline, because one of the most significant duties of family is to nurture. The other mother seeks to impress Coraline and thus she initiates this process by portraying herself as an affectionate caregiver who provides delicious meals. The other parents seem to represent gender stereotypes of a traditional family, whereas Coraline’s own parents fail to perform the desired features of an idealized family. The other mother tells her “in a voice so close to her real mother’s that [...] ‘We’re here. We’re ready to love you and play with you and make your life interesting’” (GAIMAN, 2013: 70–71). These affectionate words are exactly the ones that Coraline wants to hear from her real parents.

Although, at first, the other mother’s world seems to be an extension of Coraline’s desires and needs, she starts to feel uncomfortable as she explores more and the situation gets stranger. Her other bedroom is decorated more luxuriously than her bedroom and she has a “whole toybox filled with wonderful toys” (37). However, she does not feel like she belongs there, most probably because the other room does not reflect her individual taste and habits. The crucial moment for Coraline is when the other father says that “[t]here’s only one thing we’ll have to do, so you can stay here for ever and always” (53). This little thing is that they want to sew big black buttons, like the ones they have, onto her eyes. These black button eyes are actually the embodiments of the other mother’s authority and her panopticon gaze. As Rudd points out, “Coraline’s button replacements have the related association of giving up one’s soul, the eyes being its windows” (2008: 163). The acceptance of these black button eyes symbolizes the submission to the other mother’s surveillance. The other mother’s black button eyes also enable her to hide her emotions and thoughts. Thus, Coraline cannot be sure when and where the mother monitors her. As Coraline says, “if she were nowhere, then she could be anywhere. And, after all, it is always easier to be afraid of something you cannot see” (GAIMAN, 2013: 113). At the very beginning, the other mother pretends to fulfil the conventional maternal role as a nurturing mother in order to manipulate Coraline. In an effort to play into Coraline’s insecurities, the other mother tries to deceive her with a mirror illusion. Coraline looks at her parents being happy without her, and hears her real mother say, “How nice it is, not to have Coraline any more” (73), and her father adds, “I take great comfort that in knowing that her other mother will take bet-

ter care of her than we ever could” (73). Coraline is deceived to believe that her real parents are fed up with her. Gaiman prefers that his protagonist confronts her repressed fears and anxieties in a fantastic world, because fantasy can function as “the language of the inner self” (LE GUIN, 1975: 148), and an alternate expression or verbalization of all these repressed emotions. Michael Howarth states that:

Children have many fears. Two of the most common are the fear of being abandoned and the fear of being overpowered. [...] The best children’s books address both of these natural fears. Rather than simply scaring children and making them feel foolish and ashamed, these books respect children enough to validate their anxieties, and they present absorbing stories that engage children’s attention and give them new ideas and viewpoints to consider. (2014: 11)

Coraline has these overwhelming fears, one of which is reflected in the mirror in the other mother’s world. Although at first, the other home looks like the ideal place for her, it turns into a nightmarish space where she is trapped by the other mother’s power. The other neighbours and even the other father become the puppets of the other mother’s hegemony. For instance, the copy of her neighbour, Mr. Bobo, tries to convince Coraline to stay, by saying that “Nothing’s changed. You’ll go home. You’ll be bored. You’ll be ignored. No one will listen to you, not really listen to you” (GAIMAN, 2013: 142). Gaiman creates a fantastic world which is ruled by the other mother. This juxtaposition gives Coraline an opportunity to make comparisons between her own home and the other mother’s creepy and disturbing place. In this respect, Gaiman also emphasizes the differences between parenting styles. While Coraline’s real parents enable her to explore and take responsibilities on her own, the other mother orders Coraline to be completely dependent on her and requires her to strictly obey her demands. With this contrast, Gaiman underlines that home or family becomes a nightmare for children if they are manipulated by excessive power and control. When the other parents talk to her about getting the buttons, the other mother says “We only want what’s best for you” (54). However, it is not about Coraline, but what is best for the other mother. Although Coraline refuses the black button eyes and returns to her own home, the other mother forces Coraline to come back to her by kidnapping her real parents. At first, she does not realize that her family has been kidnapped by the other mother. Since the absence of her parents is not out of character, she just takes care of herself; she microwaves pizza, goes to the supermarket, and takes a bath. All these highlight that her real parents have taught her how to care for herself and take responsibility.

The other mother only wants Coraline to be submissive to her authority and thus the more Coraline fights against the other mother’s authority, the crueller

the other mother becomes. After Coraline returns to the other home, the other mother imprisons her in a mirror under the pretext of making her “ready to be a loving daughter” (93). In this mirror, she encounters three children whose hearts and souls have already been stolen by the other mother. This incident makes it clear that the other mother’s main aim is to subordinate everyone to her authority and that any refusal of her authority results in punishment. With the expectation that Coraline has learned a lesson from her punishment, the mother allows her to leave the prison of the mirror. Although the other mother still tries to deceive her by pretending to be a loving and nurturing caregiver, the punishment and imprisonment make her cruelty obvious to Coraline. Instead of being a loving maternal figure, she also plays the role of the patriarchal father who dominates, tries to pacify her husband and endangers the freedom and individuation of children. Coraline becomes aware that the other mother’s so-called love is an indicator of her obsession with control. Additionally, she realizes that the conventional gender roles are not the assurance of a happy family, because when the other mother can no longer trick Coraline, she reveals her monstrousness like the witch in “Hansel and Gretel”.

Coraline’s realization of the other mother’s deception makes her struggle against authority and control. She puts on her own clothes by taking off the clothes the other mother gave her, she takes an apple from her own home to avoid the other’s delicious meals. These small details emphasize her process of individuation. In the absence of parental or adult guidance, Coraline is helped by a cat that accompanies her on her fearsome adventures. When Coraline wants to play with this cat in the real world, it disappears. Like in most children’s fiction, Coraline has a fellow animal in the absence of parental care and support. As a mentor, the cat advises her to play a game with the other mother. Its suggestion to Coraline is to “[c]hallenge her. There’s no guarantee she’ll play fair, but her kind of thing loves games and challenges” (76). Games subvert the unequal power relations between a child and an adult. Therefore, Coraline can use a game to trick the other mother into defeat, saving herself. They make a deal that if Coraline wins the game, she can rescue her parents and the trapped children. However, if she loses, she has to live under the control of the other mother. The other mother’s abduction of Coraline’s parents exemplifies her purpose of blocking Coraline’s path to maturation because growing-up consists of the realization of her individual identity and her sense of authentic self. While her own parents symbolize independence and individuation, the other mother expresses the entrapment under the power of authority. As Holly Virginia Blackford remarks, “Other mother’s attempts to lock Coraline into childhood suggest attempts to ground the child and forestall the assertions of the adolescent” (2012: 209). Coraline struggles between leaving childhood and experiencing adolescence. Therefore, her changing emotions and thoughts are indicators of her emotional upheavals and preadolescent insecurities. The journey to defeat the other mother

is a path of overcoming her insecurities about growing up and exchanging her ill-judgments about her parents with the good ones. While fighting against the authority of the other mother, she remembers a moment when her real father taught her how to be brave even though she feels scared.

In the process of individuation and maturation, Coraline creates her own monster by projecting her fears and anxieties onto the other mother figure. The other mother represents her externalized self. As David D. Gilmore points out, “The mind needs monsters. Monsters embody all that is dangerous and horrible in the human imagination. Since earliest times, people have invented fantasy creatures on which their fears could [...] settle” (2003: 1). The more fears and anxieties become ambiguous, the more they become fearsome and unmanageable for children. When they embody tangible forms, it is more feasible to find ways to defeat them. Coraline’s emotional turbulences are so overwhelming for her that the self is fragmented into an imaginary monster created to reconstruct her rationalized self. As Bettelheim says, “Once the child’s inner pressures take over—which happens frequently—the only way [s/]he can hope to get some hold over these is to externalize them” (1991: 65). It is also common for children to create their imaginary doubles or characters, especially when they play alone. Coraline, in her boredom and loneliness, creates her own playground where she questions whether there is “an other Coraline” (82) and she meets the imaginary doubles of her parents and neighbours. At first sight, these doubles seem to be directed by her desires and wishes until the other world becomes haunted by her fears and anxieties. However, Coraline’s repressed and hidden feelings—even if they are unwanted—need to be unmasked. Gaiman employs fantasy to unearth Coraline’s complexities and struggles in her ordinary life. Thanks to the fantastic world, Coraline can distance herself from her misassumptions about her parents and her environment and can face her insecurities and repressed feelings to be able to reconstruct her sense of self.

Gaiman enables Coraline to be brave and aware of the traps and difficulties of real life. Her fantastic journey refers to a psychological experience and is a quest for self-exploration. In this journey, she refuses to obey the other mother’s authority and thanks to her courage, she rescues her family and the trapped children. She actually becomes the saviour of her life by correcting her false assumptions about her sense of self, her identity and her family. After she returns to her home, almost everything is different for her. She can tolerate most of the things she complained about beforehand. She appreciates her family and she understands that her family does not ignore her, but instead they want her to explore the world around her without making her feel controlled. On her road to maturation, she can distance herself from her egocentric viewpoint. In other words, Gaiman employs fantasy as “cleansing of our eyes so that we can see our world more clearly” (JAMES, 2012: 66), and encourages young readers to “do enjoy accompanying her on [her fantastic journey] because they are able to learn

from their mistakes and also to relate her predicaments to those same dilemmas they often experience in their own lives” (HOWARTH, 2014: 84).

Gaiman’s contemporary children’s fantasy book portrays the uncertainties of children and teenagers without belittling them. In *Coraline*, he utilizes fantasy to demonstrate the insecurities of the young about themselves and the world. His story illuminates that fantasy “is a journey into the subconscious mind [...], it can be dangerous; and *it will change you*” (LE GUIN, 1989: 80). Fears, anxieties, complexities and dilemmas are part of human mind and life. Therefore, it is important for both children and teenagers to learn how to live with them, in order not to let them haunt their lives. In *Coraline*, Gaiman shows that “The horizons of contemporary children’s literature are much wider, and the world of childhood is no longer secluded and protected” (NIKOLAJEVA, 2005: 139), and that fantasy is a prominent method to examine the psychological upheavals and insecurities of children and teenagers in their quest for self-discovery. Thus, *Coraline* suggests alternative perspectives for young readers to remove baobabs which endanger their inner self and to differentiate them from rose bushes which guide them into their authenticity. Gaiman’s story encourages them to tear down the walls which block their roads to maturation and individuation and be brave enough to explore the unknown and believe in their power of imagination.

Bibliography

- BETTELHEIM, Bruno, 1991: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin Books Ltd.
- BLACKFORD, Holly Virginia, 2012: *The Myth of Persephone in Girls’ Fantasy Literature*. New York: Routledge.
- CARROLL, Lewis, 2001: *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- COATS, Karen, 2009: “Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic”. In: *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*. Ed. Anna JACKSON, Karen COATS, and Roderick MCGILLIS. New York: Routledge, 77–92.
- COATS, Karen, 2018: *The Bloomsbury Introduction to Children’s and Young Adult Literature*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- GAIMAN, Neil, 2013: *Caroline*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- GILMAN, Greer, 2015: “The Languages of the Fantastic”. In: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ed. Edward JAMES and Farah MENDLESOHN. Cambridge: Cambridge University Press, 134–146.
- GILMORE, David D., 2003: *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GRENBY, Matthew O., 2008: *Children’s Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- GRISWOLD, Jerome, 2006: *Feeling Like a Kid: Childhood and Children’s Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- HOURIHAN, Margery, 1997: *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. New York: Routledge.
- HOWARTH, Michael, 2014: *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- JAMES, Edward, 2012: "Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy". In: *The Cambridge Companion to Fantasy Fiction*. Ed. Edward JAMES and Farah MENDLESOHN. Cambridge: Cambridge University Press, 62–78.
- KEELING, Kara K. and Scott POLLARD, 2012: "The Key Is in the Mouth: Food and Orality in *Coraline*". *Children's Literature*, vol. 40, 1–27.
- LEE, Derek, 2016: "The Politics of Fairyland: Neil Gaiman and the Enchantments of Anti-Bildungsroman". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 57, no. 5, 552–564.
- LE GUIN, Ursula K., 1975: "The Child and the Shadow". *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 32, no. 2, 139–148.
- LE GUIN, Ursula K., 1989: "From Elfland to Poughkeepsie". In: Idem: *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. London: The Women's Press Ltd., 70–82.
- LE GUIN, Ursula K., 2004: *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer the Reader, and the Imagination*. Boulder: Shambhala Publication, Inc.
- MATHEWS, Richard, 2002: *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York: Routledge.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2005: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- PULLMAN, Philip, 2017: "Heinrich von Kleist: On the Marionette Theatre: Grace Lost and Regained". In: *Daemon Voices: Essays on Storytelling*. Ed. Simon MASON. Oxford: David Fickling Books, 45–52.
- RUDD, David, 2008: "An Eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity". *Children's Literature in Education*, vol. 39, 159–168.
- WEBB, Caroline, 2015: *Fantasy and the Real World in British Children's Literature: The Power of Story*. New York: Routledge.

Bio-bibliographical note

Tuğçe Alkış received her B.A. from the department of English Language and Literature at Atatürk University, Turkey in 2009. She then completed her M.A. in the same department at Istanbul University in 2014 and her PhD at Atatürk University in 2020. She works as a research assistant at Recep Tayyip Erdoğan University, Turkey.

tugcealkis@hotmail.com



EWA DRAB

University of Silesia in Katowice

 <https://orcid.org/0000-0002-2340-9269>

Teenage Identity in the Face of the Other in Nnedi Okorafor's Organic Fantasy

ABSTRACT: The present paper aims at discussing *What Sunny Saw in the Flames* by Nnedi Okorafor as a fantasy novel for children and young adults focused upon the question of self-identification. In the framework of fiction for younger audiences, the fantasy mode becomes a tool which allows to examine the topics important to young readers, such as identity and their place within the society, by providing a confrontation with the Other. The example of Nnedi Okorafor's book, known in the USA as *Akata Witch*, shows how the instrumentation of a fantasy novel enables an exposition of the process in which the protagonist grows on the intellectual, emotional and cultural levels. In other words, the fantasy mode aids in the exploration of Sunny's American-Nigerian origin, her albinism, coming of age and the comprehension of her identity. Simultaneously, as additional topics emerge from the analysis, it becomes visible that the question of the Self cannot be separated from the concept of the Other, with the lesson of empathy and respect for what is different.

KEY WORDS: young adult, fantasy, organic fantasy, juju fantasy, Nnedi Okorafor, albinism, identity, the Self, the Other

“What I'd like you to think about, though, is who you are.
Because within that knowledge is the key to how much you
can learn”

(OKORAFOR, 2016: 271)

Non-mimetic modes have grown to become frequently coupled with children's and young adult literature. They seem to be a perfect vehicle for themes that fuel the educative function of fiction for younger audiences. Melissa Ames (2013: 3) points to the incredible popularity of young adult dystopia, which has been recently offering a safe space to reflect upon the political and social issues of the post-9/11 period. Apparently, younger readers use imaginative fiction to tackle the most challenging issues they have to face on the threshold of adult-

hood. Marcus Haynes, on the other hand, claims that “fantasy is one of the cornerstones of children’s and young adult literature” (2018: 45), whereas Maria Nikolajeva stresses the fact that the readers have seen the increasing numbers of “YA novels written in non-mimetic modes, such as fantasy, dystopia, science fiction, and magical realism,” with “strange-worldliness” as “a powerful defamiliarisation device” (2014: 93) being the reason for their expansion. In this particular context, it is essential to underline the fact that children’s and YA novels were traditionally concentrated on more down-to-earth issues (NIKOLAJEVA, 2014: 93), accompanied by a moderate number of fantastic elements.

As Catherine Butler observes, in the 1960s, fantasy for children was focused upon “real-world settings, usually rural or suburban, inner cities being generally the preserve of realist writers” (2012: 224), while at the center of the plot would lie an encounter of the underage characters with a mystery in the form of a creature, place or object. Such a model can also be discerned earlier in the history of children’s fantasy literature, as it brings to mind, for instance, Edith Nesbit’s classical works, such as *Five Children and It* (1902), where the protagonists come across a sand-fairy called Psammead, a magical being that anchors the story in the canon of fantasy for the young audience. In reference to Nikolajeva’s observations, it seems clear that the complexity level of such fantasies was not as advanced as in the texts from the 21st century. Nonetheless, the presence of fantasy and other non-mimetic modes in stories for young readers has increased significantly, perhaps because “fantasy is (...) sensitive to more general shifts in attitude” (BUTLER, 2012: 226).

Following the above examples of how non-mimetic modes accompany the learning process of young readers by becoming the vehicle for YA literature themes, it could be argued that the use of fantasy, included among the mentioned imaginative fictions, opens a path to the better understanding of teenage identity in the specific reference to the Other. The Other should be perceived in simple terms as something different, distinct from what is known, but also from the real-life experience. Relatedly, the Other seems inscribed in the nature of fantasy literature. The genre rooted in the sense of wonder represents the insight into what is extraordinary and contrasting with the known, especially in terms of world-building, presented societies, creatures, and the characters’ abilities. The concept of exploring the Other could be further developed, because fantasy, apart from allowing for the impossible to happen, makes the familiar feel surprising and novel (ATTEBERY, 1980: 3). Hence, in the genre, the different refers not only to the contradiction of what is deemed plausible in the extra-literary reality, but also to the familiar, which is transformed and processed in such a way so as to show the unusual element in what seems to be common.

The exploration of the Other entails the reflection on the Self, a term variously defined, commonly associated with the psychological being, including thoughts and attitudes, and linked to various related issues, such as each individ-

ual's comprehension of themselves, or their self-image. In the framework of YA fantasy literature, mostly because of its formative role, the Self could be simply read as "I," referring both to the story's main character and the reader, who gets involved through fiction with the things outside of their experience. In fantasy for teenage audiences, the Self could also imply the presence of the so-called "hidden component" (BAUMEISTER, 1999: 2), making it difficult for a person to grasp their identity and preventing others from seeing its real complexity. An attempt at understanding one's identity brings an individual back to the demarcation between the Self and the Other. The young reader of YA fantasy fiction explores several levels of the Other – first, the protagonist represents a specific viewpoint that should be acknowledged and accepted; second, the story draws from a culture different than the one known to the reader, and this fact also has to be recognized; third, the fantasy layer adds a sense of oddness to the narrative. As a result, the embracing of the Other should inspire the reader to ask questions about their individuality and their relations with the surroundings. As "it has the power to shape our identities" (NIKOLAJEVA, 2014: 89), children's and YA fiction proves to be capable of inspiring such a reflection, which remains one of its most important functions.

Moreover, YA fantasy celebrates the Other by sensitizing its recipients to the heterogeneity of cultures, perspectives, and possibilities. Making the younger audiences aware of the plurality of possibilities through fiction enables fantasy, as well as other non-mimetic modes, caution them against what Chimamanda Ngozi Adichie (2009: online) calls "the danger of a single story," understood as the incapability of seeing multiple overlapping threads and perceiving individuals or communities from a single, limited perspective imposed by an arbitrary norm. Furthermore, cultural and ethnic diversity in literature guarantees representation. For young readers inside a particular framework of reference, the inclusion of the themes that are close to them assures the necessary depiction of the generation, which lifts the young minds by pushing them to accept themselves and possibly become achievers in the future. This observation is exactly what Marcus Haynes underlines in the context of Black youth: "Without substantial representation, Black children who engage with fantasy literature are denied seeing themselves as adventurous, heroic, or self-reflective" (2018: 63). For the readers unfamiliar or merely superficially familiar with such a context, an encounter with fiction that approaches the story from various cultural angles may be an experience allowing to see alternatives of what one is accustomed to and to understand that the Self should not dominate the Other.

Such an enriching reading practice is offered by the writer Nnedi Okorafor, who in her fiction draws mainly from Igbo folklore, combined with the American and West African background. Okorafor is an Illinois-based Nigerian-American author, whose work ranges from fantasy and science fiction for adults to comic books, including Marvel series and YA stories, such as her debut novel, *Zahrah*

the Windseeker (2005). Her creative work should be classified accordingly to what she sees it to be, namely as Africanfuturism, spelled as one word, or juju fantasy (THE NATIVE, 2018: online), which refers to West African mythologies and practices. Okorafor explains that the former focuses on the African futures, and the latter, also called Africanjujuism, combines African spiritualities with fantasy (OKORAFOR, 2019: online). Apart from the above-mentioned subgenres, another label describing the author's work is organic fantasy. As Okorafor emphasizes, in her stories, real-life observations lay the ground for the imaginative. Commonly, she does not have to create extraordinary circumstances in order to extract fantasy from reality because the imaginative grows organically from the soil of daily life and from the culture in which it is rooted (OKORAFOR, 2009: 278). A similar approach towards fantasy in any form, not necessarily perceived as organic, is displayed, among others, by the scholar Brian Attebery. He claims that "[f]he best fantasies perform the trick of investing the familiar with [...] touches of the unreal" (1980: 12). In other words, organic fantasy is engaging enough to solicit a strong response from the reader and thus could be deemed a perfect non-mimetic mode for the message of YA stories. An example of both organic and juju fantasy is Okorafor's *Akata* series, with the plot based mostly on what the author has been told or what she has seen with her own eyes (THE NATIVE, 2018: online). Apart from the associations made to the Nigerian folklore and culture, the departure point for an organic fantasy could be observed in the topic of growing up, especially in being part of a minority during one's childhood.

The title *Akata Witch* refers in the USA to the novel known in Nigeria and the UK as *What Sunny Saw in the Flames* (2011), intended for teenage and young adult audiences. The twelve-year old protagonist, Sunny Nwazue, is an albino American-Nigerian and an Igbo. Already facing the difficulties of being different than most of her peers, the girl experiences a frightening vision of the end of the world and learns that she belongs to the community of the Leopard people, a group of individuals from all over the world, who stay in contact with the spirit plane, thus accessing the knowledge incomprehensible to the rest of the society, called Lambs. Sunny goes through the stage of initiation and embarks on her studies of the Leopard heritage and juju magic while continuing her regular school education. Together with her friends, the already-initiated Chichi, Orlu, and Sasha, she is burdened with the necessity to oppose a dangerous juju practitioner and ritualistic killer, Black Hat. In the meantime, however, the configuration in which Sunny gets entangled forces her to face important questions regarding her identity, cultural background, and relationships with people. In other words, apart from being entertaining and innovative, the novel serves the purpose of bringing attention to the concepts of the Self and the Other through fantasy, which exaggerates and stresses the concerns of the characters. Apparently, by closely watching the interweaving of fantasy and a young adult story,

with the focus on teaching oneself and accepting the differences visible in comparison to other individuals, it is possible to indicate several levels on which the novel's protagonist, influenced by various outside forces, constructs her identity. Furthermore, the analysis of the changes that occur in the girl's way of thinking and perceiving herself in relation to the rest of the world should point to the role of organic fantasy in outlining the process of forming Sunny's identity. Indeed, fantasy seems to confront the protagonist with the Other, construed as a magical and social concept. She can grow psychologically thanks to the engagement with the unknown or the unfamiliar.

On the most basic level of the narrative structure, Sunny struggles with being American, Nigerian, and an albino. At the very beginning of the novel, she asks: "You see why I confuse people?" (OKORAFOR, 2016: 12). Nevertheless, it also seems that the girl herself, having different nationalities and speaking various languages, feels disoriented, with albinism contributing to her alienation in relation to her peers and the cultural heritage she has never suspected being part of. Sunny needs time and support from her friends in order to comprehend the complexity of her identity and cultural roots. Born in New York to Nigerian parents, she comes back to their and her brothers' motherland to spend there the rest of her childhood. Despite her Nigerian upbringing, including the Igbo language, the protagonist is perceived as an American, mostly because of her American ways and accent. Sunny's nationalities are visible in other characters as well – Orlu and Chichi represent Nigerian Igbo, whereas Sasha, their new friend, evokes associations with the USA, where he grew up: "Everything about him said 'America.' His baggy jeans, his white T-shirt with a logo on the chest, and his super white Nike sneakers" (59). Similarly, the children's teacher, Anatov, elicits stereotypical correlations with Americanness, while epitomizing traditional values. Thus, Okorafor seems to announce both to Sunny and the readers that "it is possible for an individual – and, by extension, a community – to reach both extremes of the spectrum, to encompass the values of both traditional African culture and western civilization" (AIYETORO, OLAOYE, 2016: 237). Something that for many goes without saying needs to be explicitly articulated for the young generations: a person should not be determined by the labels nor stereotypes, whether they concern their nationality, culture, or individual traits; diversity does not only mean the existence of various ethnicities but also the ability to embrace differences between people and contradictions within oneself. Fantasy offers here the space for removing or transgressing boundaries, which aims to accept fluidity, escaping rigid categorization. The heroine, being torn between two mindsets, has to accept the fact that she cannot choose because her choice would significantly constrain one side of her personality.

Furthermore, young adult novels in general, by touching upon the themes like "establishing identity, seeking wholeness, negotiating two or more worlds, [...] learning to construct a cohesive identity out of disparate [...] elements

[...] speak directly to the mixed-identity experience” (REYNOLDS, 2009: xx). Indeed, with her Nigerian-American roots and albinism, Sunny exemplifies a complex identity that she attempts to dismantle. She also remains a model for those who may want to ask questions about their mixed heritage, which is especially important in the context of YA fiction, as books featuring characters similar to the one created by Okorafor give the “‘multiculti’ readers the validation of seeing their images reflected in fiction” (2009: xix). It also points to the significant role of literature for teenagers and young adults in highlighting the necessity of diverse representation in culture. Fantasy seems to additionally improve the image of a protagonist from an underrepresented group, with special powers symbolically upgrading the character’s natural talents and boosting the reader’s confidence.

Apart from Sunny’s double nationality, another factor convolutes the matter of her identity, as she considers herself as marginal with respect to the rest of society. The girl pertains to African Americans and Black Nigerians or Nigerian Americans, but she is seen as incongruent due to her albinism. As Ken Junior Lipenga and Emmanuel Ngwira observe in their 2018 study of albino characters in the African novel, the perception of albinos remains twofold. On the one hand, the stereotype and traditional beliefs generate superstitions, accusations of witchcraft, and violent attacks on albinos, viewed as individuals who cheat death by disappearing instead of ceasing to live. On the other hand, they are appreciated for the magical properties that their body parts are deemed to possess. This is the reason for which brutal persecutions against albinos take place, even from the moment of birth, when certain members of society assign demonic traits of an incarnated devil to a new-born. Albino babies herald abnormality or “a fissure tear in the fabric of normalcy” (LIPENGA, NGWIRA, 2018: 1482), a deviation that triggers fear-driven discrimination, manifested through the use of derogatory names, such as ‘ape’ or ‘living dead.’ Clearly, the main obstacle to the normalization of albinism concerns the perception of this condition not as a disability, but rather in terms of prejudice, misconceptions, and obsolete convictions.

Consequently, the role of fiction is to draw attention to the existence of albinos and teach empathy. This particular objective can be achieved, for example, by the normalization technique, “where the novel accords agency to the albino figure by making him/her the narrator and/or protagonist of the story” or by “imbuing an albino figure with otherworldly characteristics,” which serves the purpose of conceptualizing “a positive albino subjectivity” (LIPENGA, NGWIRA, 2018: 1474). Nevertheless, it is crucial for the accuracy of the representation that the reader does not forget that albinism is a part of who the characters are and that the story does not become blind to the problem which is expected to be understood instead of overlooked. Okorafor never dismisses the issue of Sunny’s albinism, attempting to instill in her protagonist comprehension for her condition and acceptance of the fact that it remains a piece of her existence.

The author portrays her with the anxieties and insecurities caused by the social rejection in order to show to the readers what a different point of view might bring into the discussion. By offering the perspective of an albino character, with a voice and strong personality, in search of answers to the essential questions regarding self-acceptance and the relationship with society, the novel contributes to the fight with the misleading image of the condition. Furthermore, fantasy guarantees the mentioned “otherworldly characteristics” being assigned to the protagonist, making her a magical, almost superhuman individual and a role model to follow. The fantasy component of the story also plays a functional role in the progression of the plot.

Interestingly, juju magic allows Sunny to liberate herself from the most cumbersome aspect of albinism, namely the necessity of protecting her skin for fear of sunburn. When she becomes a confirmed Leopard person, she can forget about the difficulties she has been enduring: “The sunshine felt like a warm friend, not an angry enemy. She didn’t need her umbrella anymore” (OKORAFOR, 2016: 92). Nonetheless, albinism remains inscribed in her very existence. Even the girl’s spirit face, the person’s private image, which she is able to summon after training with Chichi, has a form of bright sun, recalling both her skin shade and her name. Sunny quickly becomes beguiled by the face, mostly due to the precision of representing the protagonist’s regular appearance. Finally, she does not have to adjust to the majority nor to other people’s expectations; she can see instead that distinctness does not equal rejection or ostracism. The girl rejoices by observing that “[h]er spirit face was beautiful. And it was utterly crazy-looking. And it was hers” (OKORAFOR, 2016: 91). However, the revelation about herself does not come easily; “[a]ll through the night she battled herself. Or battled to know herself. She fell apart and then put herself back together, over and over” (OKORAFOR, 2016: 92). Clearly, the process of distinguishing oneself as a separate and fully aware human being requires time and introspection. In this context, magic becomes a device enabling the protagonist to liberate herself from the hurtful representation of albinism as a form of inferiority. Moreover, fantasy assumes the role of a facilitator, permitting to understand the Self through the means of visualization and by giving a particular shape to the girl’s perception of herself and the world. Magical talents allow her to escape the stereotype of a victim, thus empowering her, which she needs, especially in reference to the impact of discrimination on her life.

Naturally, Okorafor’s novel, as a YA book, signals the pressing problem of persecution in a style accommodated to the sensibilities of young audiences. The goal is not to shock the readers but to show them the pain of exclusion and bullying, a relatable behavior on the level of their personal experience. The protagonist’s case exemplifies the view that “to be a young albino in Nigeria is to possess a body that naturally depicts vulnerability” but at the same time constitutes a portrayal of a character who “rises above the stigmatized and misguid-

ed perception of her body through her discovery of her own magical powers” (AIYETORO, OLAOYE, 2016: 233). In other words, fantasy guarantees the protagonist an opportunity to look at herself beyond the stereotypical view of who she is, driven by discrimination and misconception: without magic and the presence of a fantasy realm, organically stemming from the Nigerian folklore, Sunny would not be able to reconsider the person that she has become and to take the reflection upon the plural nature of her Self away from prejudice and unfairly imposed norms. Fantasy also brings challenges, thanks to which the character’s opening of the mind, stimulated by the novelty and newly-gained freedom, progresses. The magical side of the story points to a broader context, depicting a welcoming community which embraces the Other, meaning different from the formulaic model. Furthermore, the study of their magical ways requires the protagonist to adapt to new, completely unusual situations. The initiation also demands her emotional and psychological growth. Apparently, Sunny needs to open to new experiences and knowledge to discover more about her place in the world and, consequently, about herself as an individual. Chichi describes the process in the following words: “It’s more like a mark of beginning my life’s journey. Yours was, too – but it was also the beginning of your true Self” (OKORAFOR, 2016: 67).

Learning remains in the novel one of the most valued practices, rewarded with the Leopard people’s currency, which materializes – to the protagonist’s surprise – from thin air. However, acquiring knowledge should be understood not only as mastering hard skills but as learning life lessons or comprehending one’s true nature. The process, though, might necessitate making difficult choices or sacrificing convenience in the name of access to wisdom and, as a result, one’s inner peace. As one of the minor characters remarks: “There are more valuable things in life than safety and comfort. Learn. You owe it to yourself” (OKORAFOR, 2016: 210). For Sunny, learning means plenty: passing from childhood towards adulthood, embracing two nationalities, admitting that she is “[b]lack on the inside but white on the outside” (OKORAFOR, 2016: 84), recognizing her Nigerian heritage as well as magical talents. It is imperative that she reflect upon her right to exist as an equal to others in a world where “[t]hey think anyone who is different is a witch” (OKORAFOR, 2016: 24). For Sunny, learning encompasses all the factors that constitute her personality and determine her as a member of society. The presence of magic induces her into perceiving the Other as real and accepted instead of ignored or persecuted. As a result, the significance of representation in YA literature is again stressed by the author. The lack of exemplification always leads to the limitation of perspectives, and, consequently, to the narrowing of thinking, whereas Sunny needs the exact opposite.

Alice Curry (2014: 40) draws attention to the “multiple and shifting subjectivities” of Okorafor’s protagonists, with Sunny being “forced to confront her hybridity” (2014: 42). It seems crucial for the author to make the readers aware

of the wealth of identities, voices, and storylines, which become entangled when people cross paths. Different individuals can have varying histories and futures, and each of such individuals can represent divergent concepts, thus precluding any categorization. This context is exactly where a deeper message of Okorafor's prose lies – labelling seems redundant since the complexity of each personality forbids determining people with only several selected epithets or caging them in the limited space of stereotypes. In *What Sunny Saw in the Flames*, similarly to other fantasy books for teenagers and young adults, special attention is paid to those who are easily marginalized, for example, by emphasizing “the validity and worth of underprivileged voices” (2014: 39). At the beginning of the novel, Chichi's mother indicates the novel's central theme by saying: “I'm happy to hear that you have a voice” (OKORAFOR, 2016: 34). In many instances of fantasy fiction, such as C. S. Lewis's classic *The Silver Chair* (1953), characters who believe themselves voiceless embark on an adventure in order to learn how to face their oppressors and, consequently, how to embrace their fear of being different, of being incompatible with the community or society, which sees such individuals as merely unimportant. While the challenges that accompany them in their journey enable their evolution, the newly-gained experience translates to establishing their own form of expression. In Okorafor's novels for younger readers, characters, Sunny among them, also grow psychologically, struggling with the complicated process of developing self-confidence and open up to the possibilities of their hybrid identities (CURRY, 2014: 40).

Regarding the relation between the identity theme and YA fantasy, one could conclude that the latter is the vehicle used to illustrate the mechanisms of the character's growth, as the genre permits the visualization and conceptualization of the protagonist's journey to self-awareness, for example through education, also in the area of responsible decision-making, and anxieties derived from the hardship of the identity-shaping process. After all, the protagonist is pushed to determine who she is by entering the juju magic world and discovering her potential. Spells and natural magical talents are anchored in her culture, so the girl simultaneously acquires knowledge of her heritage and roots. Lessons assigned by the children's teacher are also subject to the fantasy depiction. For instance, the group needs to reach one of the Leopard elders and pass dangerous woods using their cooperation skills, deception, and their juju abilities. Finally, the confrontation between the protagonists and the Black Hat killer constitutes a culmination of the character's fears. The fight requires Sunny to display her newly-earned self-confidence, as she follows her guiding spirit. Still, it also demands her to be selfless, courageously facing the future for others and not exclusively for herself. By the time she battles the enemy, the girl should be able to prove that she has already reconciled different sides of her identity because only at peace and in harmony with herself will she be capable of retaining her calm, necessary to resist the oppression symbolized by the killer. What is more,

the sense of belonging to the Leopard people's magical community provides the protagonist with a context and stability, thanks to which she can benefit from the knowledge of her background.

Her encounter with the Other fuels the further part of Sunny's evolution as a person. In other words, she reaches out towards the unfamiliar to make it her own. The girl's insight into her identity results from exploring the world and the relations with other people, examining her history and cultural heritage, probing the complicated nature of human behavior. It also means investigating the Other as manifested through magic. In short, the Leopard people grant the protagonist access to the fantasy realm sprouting from the character's heritage, which simultaneously opens a path towards knowledge and empowerment, essential in comprehending her identity. As it has been mentioned earlier, authors of YA fantasy fiction willingly explore the genre because "fantasy literature and its adaptations embed themselves deeper into popular culture and the collective consciousness" and, by consequence, have become "even more instrumental in shaping the viewpoints of children, young adults, and those who teach them" (HAYNES, 2018: 63). *What Sunny Saw in the Flames* is an example of such literature, successfully combining relatable questions raised by children's and young adult fiction with inventive fantasy, triggering imagination and curiosity, and providing tools necessary to widen the perspective, which is a key to the better understanding of the Self.

Bibliography

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 2009: "The Danger of a Single Story." *TED.com: Ideas worth spreading* <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>. (Accessed: 8 October 2019).
- AIYETORO, Mary Bosedé, OLAOYE, Elizabeth Olubukola, 2016: "Afro-Science Fiction: A Study of Nnedi Okorafor's *What Sunny Saw in the Flames* and *Lagoon*." *Pivot*, no. 5/1, 226–246.
- AMES, Melissa, 2013: "Engaging 'Apolitical' Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11." *High School Journal*, no. 97(1), 3–20.
- ATTEBERY, Brian, 1980: *The Fantasy Tradition in American Literature. From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press.
- BAUMEISTER, Roy F., 1999: "The Nature and Structure of the Self: An Overview." In: *The Self in Social Psychology*. Ed. Roy F. BAUMEISTER. Philadelphia: Psychology Press, 1–20.
- BUTLER, Catherine, 2012: "Modern children's fantasy." In: *Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Eds. Edward JAMES and Farah MENDLESOHN. Cambridge: Cambridge University Press, 224–235.
- CURRY, Alice, 2014: "Traitorousness, Invisibility and Animism: An Ecocritical Reading of Nnedi

- Okorafor's West African Novels for Children." *International Research in Children's Literature*, no. 7.1, 37–47. DOI: 10.3366/ircl.2014.0112.
- HAYNES, Marcus, 2018: "Kids in black: The Transformative Power of Black Fantasy." In: *Broadening Critical Boundaries in Children's and Young Adult Literature and Culture*. Ed. Amie A. DOUGHTY. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 45–65.
- LIPENGA, Ken Junior, NGWIRA, Emmanuel, 2018: "'Black on the inside': albino subjectivity in the African novel." *Disability and the Global South*, no. 5/2, 1472–1487.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2014: "Memory of the Present: Empathy and Identity in Young Adult Fiction." *Narrative Works: Issues, Investigations & Interventions*, no. 4.2, 86–107.
- OKORAFOR, Nnedi, 2009: "Organic Fantasy." *African Identities* no. 7.2, 275–286.
- OKORAFOR, Nnedi, 2016 (2011): *What Sunny Saw in the Flames*. Abuja – London, Cassava Republic.
- OKORAFOR, Nnedi, 2019: "Africanfuturism Defined." *Nnedi's Wahala Zone Blog*, <nnedi.blogspot.com>. (Accessed: 12 January 2021).
- REYNOLDS, Nancy Thalia, 2009: *Mixed Heritage in Young Adult Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- THE NATIVE, 2018: "Nnedi Okorafor on Africanfuturism and the Challenges of Pioneering." *The Native Website*, <<https://thenativemag.com/interview/native-exclusive-nnedi-okorafor-africanfuturism-challenges-pioneering/>>. (Accessed: 29 September 2019).

Bio-bibliographical note

Ewa Drab works as an assistant professor at the University of Silesia in Katowice (Institute of Literary Studies at the Faculty of Humanities). In her academic research, she focuses upon the study of 21st-century fantasy, dystopia and steampunk, mostly in the context of imaginary cultures and thematic parallels with reality. Apart from English-language fiction, she examines Polish and French fantasy texts. Additionally, her academic interests cover the specifics of fantasy literature translation, especially in reference to world-building.

ewa.drab@us.edu.pl

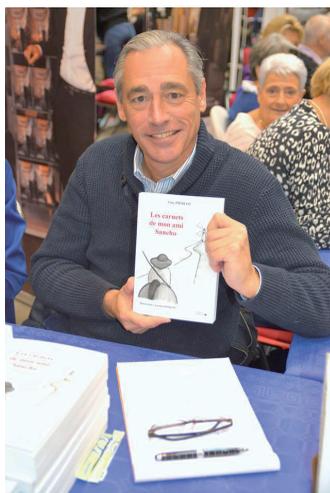
Varia





GUY PIERLOT

 <https://orcid.org/0000-0003-1922-7814>



Les Carnets de mon ami Sancho

Synopsis

Émotion et humour cheminent tout au long de cet ouvrage, interpellant le lecteur qui pourra reconnaître parfois sa propre indifférence face aux événements qui l'entourent.

Nul ne conteste que les moulins d'illusion ou d'oppression à l'époque actuelle sont légions ! La télé-réalité, le politiquement correct, la finance, le sport-business, le totalitarisme, le machisme ou encore les intolérances religieuses sont abordés sans complaisance dans ce patchwork littéraire.

Cette vision « sans merci ni rancune » du monde, qui se reflète aujourd'hui dans ce brûlot volontairement anachronique, dresse le miroir de notre quotidien, conscient ou inconscient.

Biographie de l'auteur

Né à Bruxelles en 1959, il a vécu en Espagne de 1987 à 2009.

Durant toutes ces années, il a pu découvrir l'attachement bienveillant de ce peuple au personnage d'*El Quijote* (Don Quichotte), dont il s'est inspiré pour étudier à son tour les mœurs de notre époque.

Grâce à son métier de consultant international et conférencier, il a voyagé dans de nombreux pays et rencontré une multitude de gens d'origines culturelles et sociales diverses. Il a pu ainsi analyser leurs points de vue, parfois fort contraires au sien.

Sa maîtrise multiculturelle en matière socio-économique lui a permis, en prenant du recul, de dresser dans cet ouvrage un bilan de notre société,... à peine satirique.

Il a pour principe que la sonnette d'alarme tirée à juste titre par certains ne doit pas pousser les gens à l'affolement ou au renoncement et affirme que les grands problèmes de l'humanité peuvent aussi être abordés de façon plus informelle afin d'éveiller librement nos consciences.

Préface

Les Carnets de mon ami Sancho sont un recueil des notes qu'aurait pu rédiger Sancho Panza durant un voyage imaginaire de par le monde.

Accompagnant son Maître Don Quichotte dans son épopée contre les moulins, il découvre avec lui que la vie des Hommes est réglée au rythme des ailes de ces monstres que celui-ci veut fort justement combattre.

Durant son périple, il parcourt des pays aux mœurs étranges qu'il nous décrit minutieusement. Mais en observant de près, on s'aperçoit que chaque pays représente une facette des mœurs de la société d'aujourd'hui que Sancho découvre avec amusement souvent, avec indignation parfois et avec étonnement toujours.

Armé de son bon sens paysan, il pose un regard candide sur les travers, petits ou grands, du monde dans lequel nous vivons. Toujours lucide, il épingle et dénonce sans état d'âme les étranges us et coutumes qui sont finalement les nôtres et que nous acceptons souvent inconsciemment.

Il arrive enfin dans le dernier Pays de son périple où il découvre une certaine sérénité et une vision différente des choses, donnant ainsi une lueur d'espoir à notre futur.

Il en fait le compte rendu dans ses carnets qu'il écrit au fur et à mesure de ses découvertes et qu'il envoie à son vieil ami resté au village, un certain Cucufato, qui nous les fait découvrir aujourd'hui.

« Du Pays des Totalitarismes »



« Du Pays des Totalitarismes »

Mon vieux compagnon, j'en ai froid dans le dos.

Un son étrange nous accueillit dans ce pays nouveau. C'était un bruit sourd et cadencé qui pénétrait le corps tout entier et le faisait trembler comme une feuille d'Octobre sachant que sa fin est proche. On aurait dit le son funeste d'un tambour grave couvrant des gémissements étouffés.

Soudain, je me souvins des récits effrayants de ces prisonniers condamnés aux galères dont les rames plongeaient dans la mer au rythme de la mort. Ceux qui en revenaient avaient laissé leur âme enchaînée à ces bancs de torture et leurs corps n'étaient plus que des carcasses vides, brisées par le désespoir.

Un frisson parcourut mon dos et mon estomac se noua, tant l'impression qui s'en dégageait était lugubre.

À pas feutrés, mon Maître et moi progressions vers ce qui semblait en être l'origine et, au détour d'un rocher gris et froid, ce que nous aperçûmes nous glaça le sang : des milliers d'hommes, droits comme la justice qu'ils ne représentaient pourtant pas, mais aveugles comme elle, avançaient telle une vague océane un jour de tempête, écrasant, balayant et engloutissant tout sous leurs pas cadencés.

Derrière ces militaires, des hommes, des femmes et de simples enfants marchaient eux aussi, levant le poing ou la main tendue, véritable armée sans uniforme et peut-être plus dangereuse encore, car incontrôlable.

De tous temps en effet, les civils endoctrinés sont les plus redoutables, car leur uniforme étant en eux, il est impossible de le leur ôter.

Ces êtres sombres et inquiétants, civils ou militaires, galériens volontaires inconscients du mal qu'ils se faisaient à eux-mêmes, pilotaient aveuglément le navire de l'intolérance, pulvérisant l'écume de l'espoir, cassant les vagues de liberté qui, inlassablement, essayaient d'arrêter sa course. Ils dénonçaient, frappaient ou crachaient sur ceux qui ne pensaient pas comme eux, brûlant leurs livres et leurs symboles.

Ces mêmes gens qu'ils traitaient de lâches et de traîtres étaient pourtant les plus courageux et les plus nobles, car il est plus difficile d'être une main ouverte dans la solitude qu'un poing fermé dans la masse.

Mais les habitants de *Fermtageulland* semblaient sûrs de leur devoir envers leur patrie. Que s'y était-il donc passé ? Nous allions bientôt le découvrir.

Soudain, nous sursautâmes car un homme s'approchait rapidement, bondissant de roche en roche, se cachant derrière les buissons et, en quelques embarquées, il se planta devant nous.

« Vous aussi, vous résistez ? », nous demanda-t-il, les yeux écarquillés.

Il était grand et maigre. Maigre, en fait non, plutôt fibreux et son pourpoint ouvert sur un torse à peine poilu révélait son jeune âge.

Un autre grand gaillard nous rejoignit bientôt, un peu essoufflé. Il était tout aussi sale que le premier et ses manières étaient un peu plus rudes mais avaient la grâce de la simplicité. Il sortit une pipe de sa veste et la bourra d'un tabac noir odorant. Ses gestes, malgré ses grosses mains rouges, avaient la précision d'un orfèvre.

« Salut », nous dit-il, « vous aussi, vous résistez ? »

« Mais quelle manie ont donc les gens de ce pays à résister ! », dis-je à ces hommes de l'ombre. « Et puis, résister à quoi, finalement ? Moi, je n'ai jamais résisté à rien et encore moins à un bon morceau de chorizo et je ne m'en porte pas plus mal ! »

« Tais-toi donc, ignare ! », me coupa mon Maître. « Ne vois-tu donc pas que ces damoiseaux luttent contre la barbarie qui se déroule sous nos yeux ? »

« Mais enfin, Maître », dis-je étonné, « que voulez-vous que fassent ces deux puceaux face à ces bêtes humaines ? Vont-ils donc leur jeter du tabac brûlant pour les faire fuir ? Quelle utopie ! »

« C'est justement cela qui est beau dans leur quête, mon ami », me répondit-il, « un fol espoir, une utopie, oui, mais aussi une lueur dans la nuit pour tous ceux qui n'ont pu prendre le maquis et sont broyés sous les roues de ce moulin d'intolérance. Ce sont précisément ces jeunes gens ivres de justice qui leur donnent la force de garder un faible espoir de liberté dans cet amas de vies brisées. Mais laisse-les donc raconter leur histoire. »

Alors ils commencèrent le sombre récit d'un peuple comme les autres qui, las de se voir délaissé et bafoué aux yeux du monde, avait succombé aux charmes

d'un despote démagogue, car ils avaient atteint les limites de la tolérance humaine.

« Pourtant je comprends ces gens ou tout au moins je comprends la cause de leur aveuglement », dit le jeune résistant, « les tribunaux fonctionnaient mal, la maréchaussée était désavouée et ils se sont retrouvés devant un mur d'injustices infranchissable. Il était normal que les ailes des moulins de la déraison s'emballent comme une mule piquée par un taon. »

Les valeurs nobles et ancestrales de ce peuple avaient été bafouées par des gouvernants veules, démagogues et inconscients. Le désespoir des habitants et leur impuissance face à un État laxiste et corrompu ainsi qu'à une Justice tronquée les avait acculés à utiliser tous les moyens possibles pour sauver ce qu'ils considéraient à juste titre comme leur héritage moral.

Les gens étaient aux abois, car lorsque la maréchaussée arrêtait un brigand, celui-ci se retrouvait dans les rues dès le lendemain et recommençait ses méfaits sans plus attendre. Il était notoire qu'à *Fermtageulland*, il y avait plus de malandrins et autres vide-goussets sur les boulevards que dans les prisons.

Eh oui, mon cher Cucufato, tel un cheval las qui s'éloigne d'un maître inapte à le défendre contre les loups, le peuple de *Fermtageulland* avait utilisé le pire moyen pour conjurer la cynique apathie de ses dirigeants et s'était laissé mener par la bride par un tribun sans scrupule aux tendances assassines qui leur promettait le retour aux valeurs d'antan.

Faux prophète des sans-espoirs, pour se faciliter la tâche, il leur avait désigné des ennemis communs, des boucs émissaires qu'il fallait détruire. Et ces boucs étaient parfois leurs propres voisins, leurs cousins ou le père de leur bien-aimée. Qu'importe s'ils habitent la chaumière d'à-côté, ils seront d'autant plus faciles à trouver et à détruire.

Les vagues criminelles dans l'histoire de l'Humanité ont toujours été provoquées par le refus de l'autre ou par la rancœur envers les plus fortunés, fomentées par des despotes opportunistes et ce qui se passait à *Fermtageulland* n'échappait pas à la règle.

« Mais comment des gens peuvent-ils donc se laisser manipuler de la sorte ? », demandai-je.

« Vous savez », me répondit le grand gaillard, « lorsqu'il est orphelin d'idées, le peuple a besoin d'un petit père pour se rassurer. Demain matin nous irons en ville et je vous montrerai leurs usines à penser. »

C'est ainsi que, flanqués de nos deux jouvenceaux, nous nous sommes jetés volontairement dans la gueule de ce loup terrifiant dès le lendemain matin.

J'avais fort mal dormi, car j'eus beaucoup de cauchemars. Cette nuit-là, mon sommeil se brisait aussi facilement que le cristal.

« Tout semble pourtant normal », dit mon Maître, quelque peu surpris par tant de calme.

« En effet », répondit le plus jeune, « il est précisément là, le danger. La banalisation des faits le rend invisible, mais le mur du totalitarisme est construit avec des parpaings d'intolérance que l'on empile jour après jour. »

« Suivez-moi », enchaîna-t-il, « allons voir ces gens qui travaillent sur ce chantier. »

Là-bas, les hommes à l'allure martiale que nous avons vus défiler la veille dans les rues de *Fermtageulland*, étaient rassemblés par petits groupes et construisaient un grand mur pour se protéger d'un ennemi inventé de toute pièce. Le chef de chantier, un homme plutôt banal en somme, nous accueillit avec méfiance.

« Que faites-vous ici ? », nous demanda-t-il.

« Bonjour », répondit notre jeune guide. « Mes amis viennent de fort loin et s'intéressent à la grande œuvre que vous bâtissez ici. Pourriez-vous leur décrire les procédés que vous utilisez pour construire une si belle muraille ? »

Flatté comme seul peut l'être celui qui pense détenir la vérité absolue, il entreprit de nous dévoiler les dessous du totalitarisme.

« Voyez-vous », commença-t-il, « pour arriver à bâtir ce mur, on utilise des petites briques qu'il faut poser avec discernement et sans précipitation pour ne pas affoler les nations voisines. »

« Il faut d'abord une solide armature que l'on peut trouver facilement dans le désespoir du peuple. Il est toutefois important que le peuple ne se croie pas la cause de ce marasme, sinon il se décourage mais ne se révolte pas. Cela ne sert donc à rien. C'est ainsi que nous devons en rejeter la faute sur l'autre. Le choix de cet "autre" se portera sur une minorité qui n'a pas les mêmes coutumes que vous ou qui semble avoir une vie plus aisée que la vôtre, peu importe. Il doit être différent, tout simplement. »

« Mais voyez plutôt notre œuvre », enchaîna-t-il avec enthousiasme, « notre mur a déjà de solides bases et je vais vous présenter les équipes qui y travaillent. »

« Regardez par exemple : ceux-ci préparent le mortier de l'intolérance qui est fondamentalement composé d'indifférence à l'égard des autres. Ceux qui ne sont pas comme nous nous sont complètement indifférents. Nous faisons comme s'ils n'existaient pas, tout simplement. C'est accessible à tous et ça n'affole personne. »

« Ensuite, le deuxième groupe de travail y ajoute des briques de moquerie et une touche de dédain. On se paie leur tête avec des blagues peu coûteuses qui imprègnent bien les esprits simples. Cela permet à notre bon peuple de se sentir supérieur à peu de frais. »

« À ce moment, le mur est déjà assez haut pour bien séparer les uns des autres, mais est encore franchissable avec une certaine désinvolture. Il est donc essentiel à présent d'entamer les choses sérieuses. C'est ainsi que nous y rajoutons une bonne couche de pavés d'indignation. Elle est assez facile à poser d'ailleurs, car, étant déjà de l'autre côté du mur, on peut les accuser facilement de vouloir se séparer de nous et de créer des ghettos. »

« Mais la vraie beauté du totalitarisme commence réellement lorsque nous mettons ces “autres” en quarantaine. Qu’ils aient des religions différentes, des préférences sentimentales distinctes, des couleurs de peau plus claires ou plus obscures ou qu’ils jouissent d’un train de vie supérieur, toutes les intolérances sont bonnes pour mettre en valeur le mur du totalitarisme. »

« L’apothéose vient avec la révolte du peuple qui oblige le dictateur en herbe à intervenir avec son armée et à décréter l’état d’urgence, formidable fourre-tout au fond duquel on range une ineptie nommée jusque-là démocratie », conclut-il d’un air satisfait.

« En effet », me chuchota le grand gaillard à l’oreille, « à *Fermtageulland*, les Tribunaux militaires jugent des actes relevant du Droit Civil et personne ne s’émue. Mais vois-tu, Sancho, lorsque le Droit est géré par des militaires, le pilon remplace hélas toujours le marteau du juge. »

Soudain, des cris hystériques déchirèrent l’air. En nous retournant, nous vîmes des jeunes gens courir vers des troubadours qui s’étaient déplacés de fort loin, invités par le pouvoir en place. En effet, les despotes ont toujours eu leurs chantres venus de l’étranger qui n’y comprennent rien à rien et se laissent aveugler par une idolâtrie béate et un protagonisme gratuit.

Sournoisement, les gouvernants de *Fermtageulland* utilisaient des artistes pour se donner une crédibilité pseudo-intellectuelle et gagner la complicité des masses. Ceux-ci flattaient ces nouveaux maîtres, fiers de donner à leur misérable carrière un semblant de pouvoir politique.

Ils étaient d’ailleurs fort souvent pernicieusement récompensés lors de festivals, sans savoir que si le tapis sur lequel ils se pavanaient était rouge, c’était parce qu’il était maculé du sang des victimes du régime en place.

Crois-moi, mon cher Cucufato, même dans les démocraties, lorsqu’un prix artistique devient un prix politique, le spectacle est en deuil.

« Laissons-donc ces sots à leurs chansonnettes », nous dit mon Maître, « ils finiront par se noyer dans leur propre bave. Continuons plutôt notre visite de ce funeste pays. »

À quelques pas de là, nous entrâmes dans un sinistre hôpital qui ressemblait à une usine. Là, les docteurs ès pensées de *Fermtageulland* prescrivait des traitements amaigrissant l’esprit des quidams qui ne suivaient pas le bon régime.

Dans la première salle, on y lavait les cerveaux. Le procédé était déroutant de simplicité et d’autant plus facile que l’on y traitait les jeunes gens en quête d’identité. De ces jeunes têtes vierges, on ôtait l’innocence et on la remplaçait par des formules toutes faites qui sonnaient bien et qui évitaient de penser.

Il ne suffisait donc plus que de les rassembler en masse informe pour avoir une belle armée de fanatiques prêts à sacrifier leur identité pour une poignée de médailles et un coup de clairon au crépuscule.

Dans la deuxième, on y cousait les bouches avec du fil blanc. Procédé simple s'il en est, mais finalement assez efficace, utilisé sur des pamphlétaires trop critiques envers le pouvoir.

Dans la troisième, on amputait les gens de leurs croyances, de leurs convictions ou de leurs préférences sentimentales afin de les faire rentrer plus facilement dans le moule des pensées de *Fermtageulland*.

Dans la dernière enfin, on les éliminait tout simplement, car ils étaient nés du mauvais côté du mur de l'intolérance.

Oui, la machine était bien rodée et ne laissait rien au hasard. La patrie était constamment mise en exergue et tout sentiment pondéré envers elle était jugé coupable, sans autre forme de procès. Or lorsque l'amour pour un pays dépasse l'amour du prochain, le totalitarisme n'est jamais loin. Celui-ci viole impunément la démocratie et crache sur la liberté de penser, de croire ou tout simplement de vivre en harmonie avec les autres.

Mais vois-tu, la démocratie est une donzelle trop fragile et celui qui en abuse doit être considéré comme un criminel de droit commun.

Je ne sais pas ce que deviendra *Fermtageulland*, mais lorsque nous avons quitté ce pays, il y avait chaque jour davantage de pourpoints bruns et rouges dans les rues. Et tu le sais bien, mon cher Cucufato, le brun et le rouge ne sont pas des couleurs qui siéent bien à la démocratie.

Avant de partir, je me suis rappelé que j'avais emporté avec moi une brique de ma petite maison de La Mancha. Je l'avais prise pour me souvenir de ce beau pays qui est le mien, dont je suis fier et auquel je suis profondément attaché. En voyant tout ça, je me suis dit qu'il valait peut-être mieux la jeter, finalement.

Oh, c'était une bien petite brique en somme et elle ne me gênait point à vrai dire, mais en la lançant au loin, je me sentis plus léger. Le fracas qu'elle fit en brisant une vitre du Palais de *Fermtageulland* démontrait qu'elle pesait bien plus que je ne le pensais sur ma liberté.

Sur cette brique d'orgueil candide, j'avais inscrit fort innocemment avant mon départ : « *Mon village est le plus beau du monde. Ma vie et mon âme lui appartiennent.* »

Tu amigo, Sancho

« Du Pays de l'Altruisme »



« Du Pays de l'Altruisme »

Enfin, mon ami, voici le chemin tant espéré.

Je suis arrivé aujourd'hui au dernier pays de mon voyage. Quel bonheur de l'avoir gardé pour la fin.

Ce pays s'appelle *Ouvremitaporteland*.

À la frontière m'attendait Quarel, mi-femme, mi-fée. Toute petite, elle ressemblait à une libellule virevoltant au-dessus des Hommes pour leur apprendre l'amour et la compassion.

J'en avais bien besoin, moi qui, après des mois d'errance dans tous ces pays déformés, avais fini par acquérir le sentiment que les Hommes sont des êtres égoïstes et vains qui n'apprendront jamais de leurs erreurs passées.

Quarel, simplement vêtue d'une longue robe noire qui rehaussait sa fine taille de guêpe et la grandissait, me prit par la main et, doucement, m'emmena vers son pays où brûlait de l'encens parfumé et où de l'huile chaude aux arômes exotiques coulait dans de longues rivières aux méandres infinis.

Là-bas, les hommes et les femmes s'acceptaient comme ils étaient. Beaux ou laids, blancs ou noirs, fidèles d'un credo ou d'un autre. D'ailleurs, leurs visages gracieux et sereins n'avaient pas d'yeux, donc ils ne pouvaient pas juger selon les apparences. Ils regardaient avec leur âme, tout simplement.

Aveugles du monde extérieur, ils avaient appris à guider cette énergie enfouie que nos corps, martyrisés par les modes et les courses éperdues vers la beauté extérieure et que nos cœurs, étouffés par nos convictions ancestrales intransigeantes et casanières, avaient éteinte.

Elle m'allongea à même le sol et là, avec infiniment de grâce et de douceur, elle effleura mon corps du bout de ses doigts de fée. « Ferme les yeux », dit-elle, « laisse-moi te présenter Kundalini. » Soudain, un grand serpent enroulé que je n'avais pas vu se dénoua dans mon dos et moi, le petit Sancho, en le découvrant et en acceptant sa force, je suis tout-à-coup devenu grand.

Oui, le monde s'ouvrait enfin à moi et devenait clair. Mes yeux ne voyaient plus, c'était mon âme qui me transmettait des sensations nouvelles. Mes yeux ne voyaient plus, pourtant tout me paraissait lumineux et beau.

J'étais là, nu de corps et d'esprit, prêt à partager mon âme, mon bonheur, mes faibles richesses.

Non, l'Homme n'est pas un être égoïste qui n'apprend jamais, comme je le pensais. C'est simplement un adolescent qui se cherche et qui mérite d'être aimé.

L'Homme, finalement, n'est sur Terre que depuis peu, si l'on compare sa présence à la création du monde. La préhistoire était son enfance, les temps actuels sont son adolescence. Et l'adolescence est toujours turbulente et arrogante. Ainsi, il faut lui pardonner car un jour il arrivera à l'âge adulte.

Comment n'y ai-je pas songé plus tôt ? Combien de déceptions et d'amertumes vécues ces derniers mois avaient-elles pu m'aveugler à ce point !

Quarel, cet être magique, s'était simplement présentée devant moi et, en partageant avec elle mes émotions et mes souffrances, une nouvelle force m'avait envahi. Cette force, cette énergie me poussait vers les Autres et, en ouvrant les yeux, je vis leurs moulins devant moi.

Étrangement, ils semblaient tourner avec une sérénité que je n'avais jamais perçue auparavant, car en ce temps-là, je les voyais tellement différents des miens, de ceux de mon enfance, de ceux qui me rassurent.

Non, il ne faut pas combattre les moulins des autres sans discernement, car, comme disait le Sage au début de notre périple, ils ont des raisons de croire en eux que nous ignorons ou ne voulons pas voir. Il faut essayer de les comprendre, de savoir pourquoi ces moulins existent et, d'une main douce mais ferme, essayer de freiner leur course en caressant leurs ailes avec amour, car tel est notre devoir.

On ne peut pas arrêter les ailes des moulins par la force sans se blesser, parfois profondément, parfois irrémédiablement. Alors regarde-les avec compassion, suis leur mouvement et accompagne-les. C'est seulement ainsi que tu pourras enfin calmer leur furie et arrêter leurs meules qui broient l'Humanité.

Les moulins du monde tournent, oui, ils tournent même trop vite, écrasant les hommes, martyrisant les femmes et arrachant les enfants à leur mère. Les détruire ne sert à rien, les combattre avec une lance est utopique.

Les moulins d'Orient comme ceux d'Occident puisent pourtant leur force dans le même vent qui est le zéphyr de l'espoir. Alors, qu'ils soient tournés vers Jérusalem ou vers La Mecque, leur énergie peut apporter de l'amour à tous les Hommes ; il suffit qu'ils acceptent de partager ce blé symbolique avec l'autre.

Accepter aussi qu'ils ne tournent pas à la même vitesse, accepter qu'ils produisent de la farine différente, mais tout aussi nourrissante pour le corps comme pour l'esprit de ceux à qui elle est destinée, est le salut de l'Humanité et donc de l'Homme.

Quarel, ce petit bout de femme pleine de compassion et de tendresse, m'ayant touché de ses doigts magiques a enfin donné un sens à ma vie, un vrai.

Pourquoi courir le monde pour combattre les illusions des autres si, finalement, les miennes ne sont pas plus justes. Offre-moi tes coutumes, disait le Sage, je t'offrirai les miennes. Impose-les-moi, je les combattrai.

Malgré mon âge, moi, Sancho, je suis aussi un adolescent qui cherche sa place et sa part de bonheur, à qui il faut pardonner.

Au loin, je voyais mon Maître regarder Quarel, bouleversé lui aussi par son altruisme et sa capacité d'aimer. Ce grand escogriffe, sec et triste comme un arbre mort sur un chemin où nul ne passe, a enlevé le bassinet qui lui servait de casque et, le posant sur ses genoux, y laissa tomber une larme.

Non, ce n'était pas une larme de tristesse amère pour toutes ces années perdues à combattre des chimères, c'était une larme chaude et charnue qui nettoyait son âme et l'illuminait de plénitude et de sérénité.

Ainsi, Maître, range ta lance, ne combats plus les moulins des autres. Ils ne sont pas plus monstrueux ni plus inquiétants, ni meilleurs, ni pires que ceux de notre village.

Ils sont différents et, comme les nôtres, ils nous permettent d'apprendre, si on peut les freiner doucement afin de laisser à chacun une petite part du souffle divin qui nous revient à tous.

Viens, rentrons à la maison maintenant.

Dépêchons-nous d'apprendre à aimer.

Tu amigo, Sancho.

Redakcja i korekta
ALEKSANDRA KALAGA
PAWEŁ KAMIŃSKI

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 9,75. Ark. wyd. 12,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

12



Więcej o książce

