

les romans "éducatifs" pour adolescents

par Alain Bergounioux,
attaché de recherche au C.N.R.S.
historien du syndicalisme et du socialisme.
Cet exposé faisait partie
d'un stage de formation de la Joie par les livres
à Vaugrigneuse, mai 1976.

Depuis quelques années, un phénomène nouveau — et qui prend de l'ampleur — a modifié le monde du roman pour adolescents. En effet, toute une série de collections, rompant avec ce qu'on pourrait appeler l'aventure intemporelle de l'éternel adolescent sans épaisseur sociale, privilégient désormais le principe d'un roman éducatif immergé dans l'actualité, la vie quotidienne et l'événement pour allier à la fois plaisir de lire et découverte de la réalité. Pour nous en convaincre, il suffit de lire les avertissements de ces collections. Le premier c'est celui des *Chemins de l'amitié* qui dit très simplement : "Une collection de passionnants romans pour adolescents, pour vous tous qui avez choisi de mieux connaître, de mieux comprendre, de mieux vivre les grands problèmes d'actualité". Plus explicite, la collection *Travelling* précise :

"L'éventail des loisirs offerts à la jeunesse ne cesse de s'élargir. Dans une gamme très vaste d'activités récréatives et culturelles, la lecture constitue un acte vraiment personnel susceptible de favoriser l'imagination et la réflexion. Travelling est une collection de romans qui s'adresse aux jeunes. Elle répond à l'exigence qu'ils expriment : mieux se comprendre et comprendre le monde. Les ouvrages qu'elle propose allient à l'authenticité des situations un style direct et original. Cernant de près les réalités de notre temps, Travelling met fin à un genre littéraire édulcoré qui ne satisfait plus les jeunes d'aujourd'hui."

Ces quelques mots définissent à la fois un public — autrement dit un marché — dont les besoins sont supposés connus et devoir être satisfaits par ce type de roman, et une démarche de nature nettement idéologique, faire comprendre le monde d'aujourd'hui dans lequel d'autres adolescents peuvent vivre (et résoudre) concrètement des problèmes réels. Ce public est qualifié : il est celui des jeunes adolescents d'aujourd'hui, c'est-à-dire les jeunes d'après 1968, et, pour ne pas être trop gallo-centriste, il faut dire les jeunes d'après la crise occidentale de la jeunesse dans les

années soixante, qui désormais participe à la fois d'une culture martelée par notre société de consommation et, en même temps, de la contestation intuitive, fragile mais réelle, de cette même culture. Il s'agit donc d'un public d'adolescents qui, en tous les cas, ont ressaisi une certaine autonomie par rapport au monde des adultes, autonomie que le XIX^e siècle avec les phénomènes de la révolution industrielle leur avait ôtée pour confiner la plus grande majorité d'entre eux dans le travail et la minorité dans l'étude. Ces romans veulent donc répondre à une sensibilité inquiète faite d'une volonté de communication et de solidarité, d'un goût de la mobilité et des rencontres, d'une soif d'expériences. La définition et la représentation de ce public ne peuvent être innocentes.

Il n'est donc nul besoin de cacher que ces romans ont une visée idéologique, puisqu'ils entendent montrer et inculquer par la répétition telle ou telle forme de pratique, instaurer ou restaurer telle ou telle légitimité. La notion n'est absolument pas péjorative, puisque de toute manière nous vivons notre rapport au monde dans l'idéologie, d'une manière critique ou a-critique.

Enfin, il ne faut pas oublier le caractère matériel de ces romans qui sont d'abord une marchandise, pour une entreprise économique qui s'appelle l'édition. La production intellectuelle a toujours un rapport avec la structure du système de production de cet ensemble symbolique et ces romans sont donc des produits symboliques pour le marché.

Les caractères de cette production permettent une question majeure : quelle est la nature de ce réalisme romanesque pour "jeunes adultes" ? Car encore une fois il n'est pas question de condamner naïvement ces romans parce qu'ils auraient un caractère idéologique ou parce que ce sont des produits pour le marché. Il faut par contre découvrir quelles fonctions précises ils remplissent et, par contre-coup, s'il est possible de faire

mieux ou autrement, ou si la notion de littérature pour adolescents n'est pas une notion vaine, voire dangereuse.

Un réalisme ?

Commençons notre lecture. J'ai choisi d'analyser trois romans. Mais auparavant, quelques remarques générales s'imposent. Car nous constatons d'abord une volonté de ces collections de dominer tout le réel, de donner une description (qui est en même temps une réflexion) encyclopédique du réel. Il suffit de lire le catalogue de ces collections ou simplement de citer les cinq thèmes de l'échantillon choisi. Chaque roman débat d'une question, le problème du couple, l'intolérance, la fugue, la désertion ou la marginalité, enfin l'édition moderne. Je suppose que si l'on m'en avait donné une centaine j'aurais trouvé un thème différent par livre. De plus, tous offrent une même constante, une même construction. La structure de ces romans est fournie très classiquement par la confrontation d'un héros ou d'une héroïne — ou d'un couple — avec les obstacles du monde, selon le schéma classique de la déstructuration d'une situation initiale donnée, la famille par exemple, et de la restructuration d'une totalité nouvelle, de la définition d'un nouvel équilibre. Nous retrouvons là les principes premiers du réalisme romanesque au XIX^e siècle, qui confronte un être et son devenir dans une conscience divisée par la recherche d'une harmonie avec un monde dont les règles sont plus faites pour distendre les relations entre les hommes que pour les unir. Nous retrouvons ici les analyses de Lukacs dans sa *Théorie du roman*.

Nos romans d'adolescents reprennent ce schéma du réalisme "bourgeois", et, encore plus précisément, s'inscrivent dans la vieille formule du roman d'éducation. Ce choix, de conforter l'individu comme principe romanesque, se situe un peu à contre courant du mouvement créateur de la littérature depuis la fin du XIX^e siècle, exprimant moins la personne que ne traduisant sa dissolution. La forme choisie par nos auteurs, celle du roman de l'individualisme donc, introduit par là même une sorte de décalage, entre la forme et le contenu, dans l'expression du réel, dans la mesure même où notre temps n'est plus seulement celui de l'individualisme.

Mais une autre question se pose : est-ce que nous retrouvons vraiment cette structure ou est-ce que ce n'est pas simplement une apparence ? On peut répondre tout de suite, les analyses concrètes le montreront par la suite : il s'agit d'une apparence. Parce que, d'une part, dans ces livres, le traitement du monde extérieur ressortit

au mode documentaire et se ressent très nettement de l'influence du journalisme. Ainsi, dans la collection *Les chemins de l'amitié*, les livres sont suivis d'un dossier qui offre une filmographie, une bibliographie, des extraits de journaux, de livres et de revues, des documents. Mais ces documents authentifient par là-même le roman comme étant aussi un document. Ce n'était évidemment pas le cas du grand roman réaliste du XIX^e siècle, où l'irruption du monde social ne se faisait pas sous le mode d'un document.

D'autre part, les héros ne vivent pas ; tels ils sont au début dans leur psychologie, tels ils demeurent tout le long de la narration. Et s'ils posent un problème (le couple, la fugue, etc.), eux-mêmes ne sont absolument pas problématiques. Ce sont au contraire des héros "positifs" qui expriment des valeurs conceptualisées sans médiation, en somme ils sont de simples plastrons au service d'une idée. Ainsi la forme romanesque réaliste a été profondément subvertie de l'intérieur, elle n'est plus, au vrai, qu'un coup de chapeau qui décroche ce type de littérature d'une véritable création littéraire, le lieu d'un travail spécifique qui reçoit ensuite la sanction de la société. Là, tout est de part en part social et les idées (voire les thèses) sont premières.

Ces propos sont trop généraux. Aussi, les exemples parleront mieux, et nous allons les suivre du plus simple au plus ambitieux, d'abord *La fugue de Diane*, puis *Le ciel fracassé*, roman d'une désertion, enfin *Au-delà des barricades* qui évoque le problème irlandais.

La fugue de Diane

Quel est le sujet ? C'est la fugue d'une jeune fille de petite bourgeoisie américaine, Diane, qui ne supporte pas sa mère, employée dans une confiserie, divorcée, uniquement préoccupée de sa toilette et de son amant. Après le remariage de sa mère, la jeune fille découvre qu'elle ne peut être "elle-même" entre sa mère et son beau-père. Elle décide donc de fuir, de retrouver son père en Californie, en partant de l'État de New York. Le but du roman, c'est évidemment cette traversée des États-Unis, ce long voyage d'Est en Ouest, de l'État de New York jusqu'à la Californie, à pied, en bus, en stop, par tous les moyens possibles. Le sujet, ce sont les nombreuses aventures où la jeune fille se trouve elle-même, découvrant que c'est elle qui doit changer et non sa mère ; cette découverte se fait juste avant l'aboutissement du voyage, la retrouvaille avec le père qu'elle n'avait pas vu depuis cinq ans, qui l'accueille convenablement mais qui lui fait comprendre qu'elle ne peut rester vivre en Californie, lui-même étant

remarié. La jeune fille, enfin réconciliée avec le réel, finit par repartir chez sa mère qui l'attend.

Première étape dans cette lecture critique, essayons de voir comment le récit peut se lire naïvement, comme le lirait un ou une adolescente de quinze ans. Il se présente comme la recherche d'une identité. Au départ l'héroïne ne sait pas ce qu'elle est; d'elle on ne connaît au départ que ses refus qui viennent uniquement de ce qu'elle se sent exclue. "Il n'y a pas de place pour moi à la maison." Or, cette adolescente de quinze-seize ans, mal dans sa peau, n'est même pas décrite physiquement; n'importe qui peut se reconnaître en elle. A partir de cette remarque la lecture s'impose. Diane, à partir d'un état initial d'indétermination intérieure, va se choisir petit à petit dans le roman et se choisir réaliste. Elle dit elle-même à la fin: "J'aime ce qui est réel, même si la réalité est parfois terrible" (p. 201).

Ce récit est donc celui d'une fabrication de soi par soi, ou plus simplement l'illustration d'une vérité bien américaine, que le courage n'a pas d'âge, que le vrai self-made man (ou self-made girl) c'est celui (ou celle) qui s'accepte lui-même en posant un œil neuf et constructif sur le réel. De toute évidence, Diane est une héroïne positive à laquelle peuvent s'identifier toutes les lectrices. Mais toujours dans cette perspective naïve, le livre "fait vrai". Diane est révoltée car elle refuse le rôle qu'on veut lui imposer de l'extérieur, mais en même temps elle est très timide, elle n'a pas de succès avec les garçons, elle les fuit plutôt. Ce qui sonne vrai dans ce roman, c'est cette attitude de révolte, conjuguée avec un total manque de personnalité. La leçon du livre sera que la personnalité authentique une fois découverte, la révolte tombe d'elle-même. Et le récit est très bien agencé pour cela.

Entrons dans la partie plus critique. Envisageons d'abord le déroulement linéaire du récit et ensuite nous interrogerons-nous sur la notion même de réalisme.

L'agencement du récit obéit à un but très précis: faire coïncider le cheminement intérieur, la découverte de soi par l'héroïne, avec le voyage spatio-temporel. Or, l'héroïne ne rencontre que des individus isolés (à l'exception d'un cas, qui n'en est pas vraiment un, la communauté hippie) qui à chaque fois lui apprennent insidieusement quelque chose, un élément de la sagesse américaine. On peut sous-titrer ces rencontres à la façon des films muets américains. Première rencontre, un chien perdu qu'elle recueille et qui l'abandonne; sous-titre: de l'ingratitude des êtres. Deuxième rencontre, un routier qui la prend en auto-stop et qui disparaît mystérieusement; autre sous-titre possible: dangers et mystères de la route. Troisième rencontre, le patron

d'un motel qui l'emploie quatre semaines et qui la vole; sous-titre: témoignage de l'exploitation des innocents qui ne savent pas se défendre par eux-mêmes. Quatrième rencontre, un pasteur bienveillant, figure sympathique, ouverte aux problèmes de la jeunesse. Cinquième rencontre, une communauté hippie. Ces deux dernières rencontres lui montrent en fait que la raison de sa solitude est en elle-même. Sixième rencontre, un beau garçon, sympathique, qu'elle se prendrait presque à aimer, mais qui la "respecte"; la moralité se dessine: Diane peut s'en sortir, il ne tient qu'à elle, il lui faut retrouver le contact positif avec autrui. Et, en dernier lieu, ce sont les retrouvailles avec son père qui scellent la réconciliation avec elle-même; elle peut désormais rentrer. On voit donc comment le récit est calculé pour dérouler non un voyage réel (on va voir qu'il ne l'est guère) mais un chemin intérieur idéal qui mène à l'acceptation du réel.



Autres adolescents: ceux de La ville qui n'existait pas, par Christin et Bilal, Dargaud.

Maintenant, revenons sur la notion de réalisme. Ce récit est placé par l'éditeur sous le signe du réalisme*. En fait ce roman est la transcription d'un imaginaire idéologique relativement précis sur la jeunesse et ses problèmes, et, par contre-coup, l'héroïne elle-même n'a évidemment nul imaginaire personnel. On a déjà dit qu'elle n'a pas de corps puisqu'elle n'est pas décrite physiquement. Mais on ne sait rien non plus de ses goûts ni de ses fantasmes ni de ses lectures ni de ses opinions; elle n'est qu'une place dans une famille, d'ailleurs surdéterminée (la mère divorcée, un beau-père violent). Cette surdétermination familiale permet de cacher l'indétermination de l'héroïne elle-même, dans son irréalité. Et les petits détails qui font vrai, surtout pour un lecteur français qui ne connaît pas la vie quotidienne aux États-Unis, ne changent rien à l'affaire.

* "Cernant de près les réalités de notre temps, [la collection] Travelling met fin à un genre littéraire édulcoré qui ne satisfait plus les jeunes d'aujourd'hui".

Sous ce réalisme, on trouve en fait plusieurs imaginaires. Essentiellement quatre. D'abord un imaginaire géographique, car les États-Unis ne sont qu'une vaste campagne, où il n'y a aucune ville, si bien qu'il y a une dissimulation de tout ce qui est produit par le travail, au profit de l'illusion de la nature pure qui s'étend à perte de vue, écho assez lointain du rêve pionnier américain. Il y a, d'autre part, un imaginaire social. Les conflits sociaux sont absents totalement. Ainsi, son patron la vole, mais pourquoi le fait-il ? C'est uniquement parce qu'elle n'a pas de papiers officiels. Donc il peut en profiter. D'ailleurs elle-même, lorsqu'elle travaille dans ce motel, n'a pas de collègues, sa solitude comme travailleur est absolue. C'est l'imaginaire d'un pur rapport d'individu à individu.

Il y a aussi un imaginaire sexuel, car l'héroïne n'a aucun désir. Elle fuit la communauté hippie où, dit-elle, "tout le monde est marié avec tout le monde". Une de ses grandes tristesses au début du roman, avant son départ, est d'être isolée, seule, dans une boum américaine très vieux jeu, où il faut avoir un cavalier.

Enfin, un imaginaire de la révolte. Les oppositions sont simplement dichotomiques : c'est tout ou rien. Elle a des blue-jeans, sa mère veut qu'elle porte des robes, elle refuse. Nous savons très bien que ce type d'opposition n'est pas tenable très longtemps.

Tout le réalisme empirique est donc de part en part traversé d'un contenu idéologique précis, qui simplifie les conflits avoués, uniquement de nature psychologique et qui efface les conflits refusés, politiques ou sociaux. Or, c'est ce réel-là que l'héroïne retrouve à la fin du récit et qu'elle sanctionne.

Reste un réalisme essentiel, le réalisme psychologique, l'histoire d'une âme. Mais ce réalisme, qui est en apparence la trame du roman, ne se soutient en fait que de l'imaginaire précédemment détaillé. En effet, le thème central est : devenir soi-même. Or cette revendication est complètement vide, car dans ce roman il ne s'agit même pas de faire quelque chose que l'on empêche de faire, ce qui est déjà une revendication relativement déterminée, mais simplement d'être soi-même. Dès le départ le jeu est faussé. Car que trouver dans ce vide complet, sinon le modèle de la petite girl américaine ?

A ce propos, la séquence la plus intéressante du roman est le bref séjour dans la communauté hippie, modèle marginal reconnu aux États-Unis. Le passage est exemplaire parce que Diane découvre qu'en réalité ces hippies sont des égoïstes : tout le monde devrait travailler pour tout le monde, or en réalité tout le monde "tire au flanc", d'où la survie misérable de cette com-

munauté, ce qui, entre parenthèses, condamne dans l'esprit du lecteur les valeurs du collectivisme. Cette communauté se réfugie dans la drogue, or la drogue, c'est bien connu, fatigue et empêche de travailler, c'est donc un cercle vicieux, la drogue renforce la paresse et réciproquement. Ce qui est paradoxal, sorte de miracle de la bonne nature, la drogue ne fait rien du tout à l'héroïne. Le dernier vice de cette communauté (qui n'est pas le moindre) c'est que tout le monde couche avec tout le monde, donc personne ne s'aime. Et autre miracle, cette jeune fille ne trouve aucun garçon présent attirant.

La moralité est évidente : cette contre-société est pire que l'ancienne — d'autant que les fonds de départ ont été donnés par le fils d'un riche industriel, qui a acheté les terrains ; donc en plus, cette communauté vit sur le terreau solide et sûr de la vraie société. Le plus remarquable est que cette communauté est présentée, dans le récit, comme la tentation suprême qui détournerait Diane d'elle-même. Une des filles lui dit même : "En venant ici c'est peut-être toi que tu fuis" (p. 163). La présentation d'une communauté hippie est donc plus que caricaturale, aussi bien elle donne à Diane la leçon qu'elle va rapidement trouver ; que la vraie société c'est en elle-même qu'elle doit la chercher, qu'elle doit s'identifier en fait à sa mère, et qu'elle doit comprendre que c'est elle qui doit changer, que sa mère ne peut pas changer : "Je pense que j'aurais les mêmes réactions que ma mère, si j'avais une fille comme moi" (p. 179-180), confesse finalement l'héroïne.



L'épisode de la contre-société a une fonction précise d'immunisation contre ce qui pourrait être une tentation effective.

Ce type de roman est passablement pernicieux parce qu'il rétablit des valeurs traditionnelles d'autant plus solidement qu'elles n'ont été attaquées qu'arbitrairement. La violence du refus au début du roman passe pour du réalisme, tout en masquant l'inanité parfaite d'un refus qui ne repose sur rien et qui donc sera aisément balayé.

Mais le lecteur de quinze ans a l'impression qu'une opposition réelle a été surmontée. Le pseudo-réalisme a une fonction centrale, masquer le caractère artificiel et irréel d'une révolte qu'on n'exagère que pour mieux la détruire. Ceci pour le niveau politique en quelque sorte.

Maintenant on pourrait envisager le niveau libidinal (sexe, drogue, expériences de toutes sortes...). Le processus est le même. On en parle d'autant plus qu'on l'édulcore davantage. Au cours de ce voyage d'environ cinq mille kilomètres il n'arrive absolument rien à cette gamine de quinze ans. C'est toujours une héroïne de Bibliothèque rose, à la différence importante que la Bibliothèque rose ne parle pas de la libido au sens large et peut donc laisser rêver ses lectrices et même assez loin, tandis que notre roman réorganise, pré-normalise la libido en en parlant d'une certaine façon sur le mode de l'évidence; le bonheur est dans le mariage, la drogue rend dépendant et imbécile, voilà ce qui s'impose à la lecture du livre. A la limite, le résultat est plus grave que celui de la Bibliothèque rose, moins puérilisant, mais peut-être plus régressif. Les héros sont à demi sexuels: c'est la meilleure façon de priver les lecteurs de leur propre libre imaginaire, en somme de leur libre arbitre.

Enfin, le côté aventure du roman n'est pas imprégné d'idéologie, mais directement commandé par l'idéologie dans son déroulement même, au mépris de la vraisemblance. Ce genre de roman, très calculé, est beaucoup plus dangereux que ceux qui baignent dans une atmosphère idéologique douteuse. Car ce livre incite à la réflexion du lecteur tout en la prédisposant, il est à lui-même son propre commentaire puisque l'héroïne commente au fur et à mesure du récit le sens de ce qui lui arrive. Ici, les deux éléments précédents se rejoignent: dans le politique, au niveau de la réflexion, et dans le libidinal, au niveau du phantasme, le lecteur est privé de son autonomie par le livre même qui devrait le faire réfléchir ou phantasmer.

Voilà pour ce premier livre qui est vraiment l'archétype de ce roman d'adolescents.

Le ciel fracassé

Le deuxième livre est celui de Pierre Pelot, *Le ciel fracassé*. Reprenons la même démarche que précédemment. Le sujet: l'histoire d'une désertion. Un jeune déserteur, Adrien, que le roman présente aux premières heures de sa "libération", un peu perdu, va retrouver son amie, Celia, et tous deux partent, descendent vers le Midi, Saint-Tropez, où ils trouveront la mort après une querelle avec des paysans et des touristes, se faisant tirer comme des lapins. Une désertion

qui finit donc mal. Le roman inscrit une nette division entre un monde que les héros refusent, l'armée, et plus généralement la société, et le monde souhaité, le monde de la *vraie vie*.

Il convient de s'interroger sur le traitement de cette division. L'armée d'abord. Ce qui frappe, c'est qu'il n'y a absolument pas de vision de l'armée, c'est la rareté des évocations d'une situation qui est pourtant à l'origine de tout. Si bien que l'armée et la désertion ne sont qu'un prétexte, et encore une fois le thème central c'est la fuite de deux êtres qui s'aiment hors de la société. Les explications sur l'armée interviennent sous forme d'anecdotes racontées d'une manière extérieure, sur le mode du pur récit ou sous une forme qui combine une ratiocination vague et vide sur l'inutilité générale de la défense, (cf. p. 40: "*Défendre la France? Et contre qui, contre quoi? Contre le chapelet de bombes atomiques qu'ils trouveraient bien le moyen de nous faire descendre sur la gueule en cas de conflit sérieux*"). Il faut tout de suite noter l'emploi du "ils"; les chefs? les ennemis? on ne sait pas) et des tranches de vie. L'absence d'imagination dans l'expression est totale: l'impression du déjà dit, déjà vu, déjà lu, domine. Le raisonnement du héros est on ne peut plus laborieux: "*Tu ne voulais pas perdre un an de ta vie à apprendre le métier de guignol*" ou "*tondu et anonyme, bétail plus que jamais*", "*la caserne prison*". C'est un vocabulaire emprunté à un discours dénonciateur sur l'armée, éventuellement à une presse vaguement gauchiste.

En un mot, ce refus n'est pas vivant, il est dit dans le cadre d'une pensée déjà journalistique. Et, en même temps ce discours qui s'offre comme une théorisation dans sa forme refuse toute théorie; le héros affirme: "*Non, ce n'était pas un refus politique*". Son analyse, c'est la simple transcription de ce qu'il y a de confusion dans le vécu, c'est-à-dire que ce qui tient lieu de plénitude de vie, c'est justement l'absence de l'analyse, la juxtaposition de phrases inachevées, nominales, "*un uniforme sur le dos, tondu et anonyme, bétail plus que jamais. Un jouet entre les doigts d'un imbécile galonné. Un soldat*". Ce qui se donne comme la richesse de la vie n'est en fait que l'incohérence d'un discours théorisant de bas étage. Il suffit de réfléchir à cette expression "*bétail plus que jamais*", qui ne décrit rien, ne donne même pas à imaginer. C'est en fait une idéologie qui restitue sa cohérence au refus de l'armée: celle de l'individualisme. L'expression refrain, c'est celle-ci: "*tondu anonyme, guignol, un jouet*". L'essentiel de la critique de l'armée est simplement le refus de la dépendance.

Cette vision est en fait entièrement seconde par rapport à une vision de la société, présentée

comme un théâtre de marionnettes : "*Les pantins ne voulaient plus jouer. Ils ne voulaient plus de leur rôle, ni de la pièce, ni de rien, ils en avaient assez des ficelles agitées par les doigts experts du manipulateur. Le pantin mécano ne voulait plus que le cambouis vînt encrasser ses rides futures. Le pantin étudiant ne voulait pas user sa vie à apprendre aux plus jeunes la meilleure façon de se faire dévorer et dévorer fièrement. Ils en avaient assez, soif et faim d'autre chose, ils voulaient voir la mer*", etc. (p. 26).

Donc, cette société n'est vraiment rien d'autre qu'un théâtre de marionnettes. L'expression clef est celle du pantin manipulé. Il y a une reprise constante de ce motif sur un fond de "poujadisme" bon teint. Les assassins eux-mêmes, ceux qui vont abattre Adrien et Celia, sont de simples touristes et des paysans, pris dans le jeu d'une querelle stupide ; ils sont représentés comme des victimes malheureuses du "système". Ceci dans un procédé habile qui consiste à nouer très tôt, en rompant le récit, une aventure secondaire où on retrouve le motif central d'un père artisan embourgeoisé et conformiste, résigné, qui a chassé son fils et qui, malgré quelques doutes, en éprouve une violente colère, et par un processus psychologique bien connu, retourne cette colère et ce remords contre tous les jeunes. En fait ce sont des assassins malgré eux, *pas méchants* au fond. Il y a là un jeu subtil qui refuse un manichéisme simpliste : les autres ne sont pas les *méchants*, ce sont eux aussi des victimes du *système*. Ce sont des imbéciles qui sont pris de *folie*, le mot est donné.

La responsabilité des individus disparaît au profit de l'image monstrueuse d'une société qui tire les ficelles, où tout le monde est manipulé, et où personne ne peut rien, ni les victimes ni les assassins ; la mort des héros en est le constat. Le prix de la révolte, c'est la mort. Mais cette notion de système n'a pas de statut défini. Elle suggère une analyse puisqu'elle appartient à un vocabulaire théorique. Mais elle est utilisée justement pour décrire un rapport non analysé au monde, qui se donne là encore comme le vécu. Donc elle supplée à l'absence totale d'une analyse politique.

Le sujet du roman, en fait, c'est la fuite hors d'une réalité entièrement imaginaire, quoique peinte sans aucune imagination... La réalité est entièrement pensée selon les schémas d'une idéologie individualiste. Mais, pour que cette réalité imaginaire montre ses titres d'effectivité, on utilise des références à l'actualité la plus immédiate (p. 16, le nom de Maxime Le Forestier ; l'emploi du vocabulaire de la drogue, *shooter à mort*, *l'overdose*), sortes de clins d'œil assurant que le monde dont les héros cherchent à s'évader est

bien celui du lecteur. Cette identification est faite sur le mode de la complicité, le vocabulaire permettant la re-connaissance, c'est-à-dire la référence à une culture commune, donc à un discours qui ne renvoie à aucune expérience et ne peut pas susciter l'imagination. Voilà pour l'aspect négatif, ce que les héros refusent : l'armée et la société.

La vraie vie ?

Maintenant essayons de voir quelle est la *vraie vie*. C'est d'abord l'amour. L'image de la femme qui est donnée est pleine d'intérêt : Celia, l'héroïne, est hésitante, l'homme est plus résolu, la femme c'est l'attachement au village, aux habitudes, à la morale aussi (comme l'indique l'épisode où Adrien fuit la plage où les "flics" font une ronde en volant la voiture d'un garçon qui charitablement les a prévenus et leur a permis d'échapper au contrôle d'identité. Or Celia là-dessus fait une scène : "*C'est dégueulasse, il avait pris la peine de nous prévenir*", etc.). Sans doute elle ne défend pas la morale traditionnelle, à ce moment-là ce serait la position de sa mère, mais le procédé n'en est que plus intéressant, c'est la reproduction dans un nouveau monde, dans une autre culture, celle de la "fuite", des mêmes schémas. On retrouve le "mec" dur, à la limite de l'insensibilité, en tout cas froidement réaliste, et la femme tendre et naïve.

Après la femme, le désir. Durant ces quelques jours de fuite, les deux héros ne font l'amour qu'une fois. Ils ont couché plusieurs jours côte à côte, sans plus. Ce qui est suggéré par là, c'est que l'amour n'est pas essentiellement un rapport de désir, ou que le désir n'est pas physique. Mais, on fuit le monde de la morale classique, les héros font quand même l'amour. Cependant, ce n'est pas pour autant un amour platonique qui est valorisé, un accord de deux personnalités et de deux "âmes". Car l'intervention du corps se fait sur un mode bien particulier. Il faut lire le monologue d'amour, p. 130-131 :

"On a fait l'amour, oui... et c'est une phrase un peu bête, avec des mots usés par de trop longs voyages en pays quotidiens. Des mots fatigués, qui trop souvent se sont trompés de chemin : ils étaient fait pour des sentiers, et se retrouvent errants en bordure d'autoroutes, en carrefours de boulevards, dépayés, exsangues. Ce sont quand même des mots. Les mots.

Ceux qu'on prononce, ou que l'on pense. On les tire avec soi comme de vieux camarades qui auraient mal vieilli. Ils sont bien pauvres, pour dire la tendresse, pour dire la caresse, et puis ce qui vous tremble jusqu'au profond d'une âme ; pour dire que l'on n'est plus tout à fait soi, et que

l'autre n'est plus tout à fait, lui; pour dire la mer hurlante, même si c'est en désert, le vent crocs découverts, dans un grand ciel de peau. Pour dire que mon corps est fragile, est immense; et que le tien, comme un pays pour moi, comme un berceau, une bataille...

On a fait l'amour: ce sont des mots.

Ils viennent sans qu'on les appelle, ils sont fatigués et malades, les pauvres mots. Mais ils peuvent, c'est vrai, se souvenir encore de la première fois, du premier incendie, quand l'univers s'est mis à vivre sous la première caresse.

Ils peuvent éclater."



D'autres adolescents: Le grand Duduche en vacances, par Cabu, éditions du Square.

Si on essaie d'analyser un petit peu l'intervention du corps dans cette malheureuse histoire, nous retrouvons le mode de la ratiocination comme précédemment, avec l'utilisation du "on" qui est censé figurer la fusion de deux êtres. Il s'agit d'un monologue intérieur où ils réfléchissent sur ce qu'ils viennent de vivre, c'est-à-dire de faire. Le cœur de cette vraie vie n'est pas lui-même vécu mais pensé. Le motif de cette réflexion est d'ailleurs étrange: c'est une dissertation, à vrai dire très "vasouillard" sur l'impuissance des mots à exprimer l'absolu de l'amour. Autrement dit l'amour est approché de façon négative. La vraie vie, ils ne peuvent pas la dire autrement que par des images grotesques et débiles. En fait, sous les apparences d'une réhabilitation du corps et du sexe, on retrouve le même schéma que dans le roman le plus puribond, l'amour est l'indicible. D'un côté, on dénonce, au niveau explicite, les valeurs de la famille (p. 127: "*Vivre ensemble pour s'aimer simplement, sans mariage dûment tamponné*") mais de l'autre côté, le vrai amour, la vraie féminité reprennent les schémas classiques de la femme dépot de la morale et de l'amour indicible. Il ne s'agit pas de condamner ce poncif (après tout, il peut être vrai) mais d'analyser le procédé.

Dans ce deuxième roman nous retrouvons, sur un mode un peu différent, les mêmes procédés, la simplification des oppositions qui permet de restaurer les valeurs traditionnelles, et l'effacement des conflits plus proprement politiques — ici l'armée et la société, qui disparaissent sous

l'image vague d'un monstre manipulant des pantins. Toute la différence vient de ce que le premier roman sanctionne le réel, l'héroïne se réinsère dans ce réel, tandis que, dans le second, Adrien et Celia sont écrasés par le réel qu'ils n'ont pas su reconnaître; ils n'ont pas compris que tout le monde est manipulé. Si tout le monde est manipulé, qu'est-ce qu'on peut faire? Mais, la différence est apparente, puisque dans l'un comme dans l'autre cas, le réel triomphe.

Au-delà des barricades

Dans le troisième et dernier roman, *Au-delà des barricades*, de Joan Lingard, le sujet, c'est, dans une Irlande du Nord déchirée par l'antagonisme entre protestants et catholiques, l'amour de deux adolescents, l'une protestante, l'autre catholique, malgré les barrières de la tradition, des préjugés, de la haine et de la violence. La mort, dans un attentat, de leur protecteur bienveillant, un vieux et sage professeur, décide les deux héros, Sadie et Kevin, à rompre avec Belfast, avec leurs familles, et à partir pour Londres.

La lecture naïve impose une unique leçon: la découverte par deux adolescents qui s'aiment de l'absurdité tragique des divisions de l'Irlande. Les lecteurs comprennent ainsi que par la grâce de l'amour ou même simplement de l'amitié pour autrui, les barrières peuvent tomber. En un mot, soyez tolérants pour les autres et la coexistence sera possible. Nous avons là typiquement un message de bon sentiment, et ce n'est pas a priori condamnable. Il importe seulement d'analyser le traitement d'un problème d'actualité politique, un de ceux qui font le plus souvent la une des journaux ou des bulletins de radio, puisque il ne se passe guère un mois sans qu'il y ait un attentat à Belfast. Or, nous allons voir que ce roman politique est non pas un roman apolitique mais un roman qui dépolitise...

Le récit est, en effet, entièrement construit pour ce problème politique. Et ici, beaucoup plus qu'ailleurs, les personnages n'ont absolument aucune existence; ils ne sont ni décrits, ni présentés, ni analysés; ils demeurent identiques tout au long de la narration. D'ailleurs la première page du roman est très claire, nos deux héros, ou plutôt nos deux fils conducteurs apparaissent ensemble tout de suite. Ce sont donc les éléments mobiles d'une structure, deux pions pour illustrer une idée. En effet, dans ce roman, le cadre l'emporte sur les individus ou plus exactement la vision de l'Irlande qu'offre l'auteur est inscrite dans la structure même du récit. Jugeons plutôt.

Qu'est-ce que l'Irlande pour les lecteurs ? C'est une structure de division rigoureusement symétrique. Nous avons deux familles semblables, l'une protestante, l'autre catholique, la protestante vit dans un quartier protestant, la catholique dans un quartier catholique, mais les deux quartiers se ressemblent, parce que ce sont les mêmes maisons, les mêmes types de voisinage — on retrouve le schéma bien connu des Capulet et des Montaigu ; les parents présentent les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire qu'ils sont pris dans un réseau d'habitudes qu'ils ne s'expliquent plus, qu'ils ne cherchent pas à s'expliquer. Toutefois, on nous précise bien que les parents sont des braves gens. Ils ont une bonne nature, ils ne sont absolument pas méchants. On nous dit, P. 27 :

"Mrs McCoy soupira. Il faut dire qu'elle était quelque peu dépassée par les événements. Elle avait mieux à faire que de s'occuper des protestants, mais elle aurait tout de même préféré vivre en paix dans sa rue et les laisser vivre à leur guise dans les leurs, sans qu'ils s'affrontent pour un oui ou pour un non à la limite de leurs quartiers respectifs. Elle aurait souhaité revenir dans les champs verdoyants de County Tyrone où elle avait été élevée."

Et le père protestant lui-même à la fin du roman a cette phrase : *"Le monde devient fou"*. Il ne comprend plus cette situation et on n'en voit plus l'origine. Si bien que rien ne divise ces gens sinon une foule de préjugés qui relèvent, comme il est dit, de la folie des hommes, qu'on ne cherche pas à étudier, qu'on ne s'explique pas. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le vieux professeur lui-même, naturellement bon et qui pratique la tolérance, ne dit absolument rien sur la situation. Nos deux héros — vous retrouverez là la construction rigoureusement symétrique — ont un frère et une sœur, un frère pour la protestante et une sœur pour la catholique. Ce frère et cette sœur sont tout aussi compréhensifs que les héros, même ils éprouvent une certaine sympathie l'une pour l'autre et il est suggéré ainsi, qu'ailleurs qu'en Irlande, les deux familles n'en feraient plus qu'une : il y aurait un double mariage.

Les obstacles sont distribués de la même manière symétrique. Une amie du frère de Sadie, du côté protestant, une amie de Kevin du côté catholique, tentent d'entraîner la rupture entre ces deux adolescents. Pourquoi agissent-elles ainsi ? C'est très simple, uniquement par jalousie : elles vont perdre leurs amis respectifs, donc elles se mettent en travers de leur route. De même un ancien camarade de classe de Kevin, un catholique dont on nous précise qu'il fait sans doute partie de l'IRA provisoire, et qui veut entraîner Kevin dans la violence, est donné à de

nombreuses reprises comme un garçon idiot, bête, qui s'emballerait pour un rien, tout le portrait de son père est-il dit, et son père a sombré dans l'alcoolisme... Il lui resterait peut-être une qualité à ce garçon, le courage ; or il ne l'a même pas, puisqu'il agit lâchement avec le héros et tente de le compromettre en faisant placer chez lui un revolver pour le dénoncer à la police. La police d'ailleurs est présentée sous un jour favorable.

En somme, les responsabilités tiennent avant tout aux passions humaines. Il est suggéré ainsi que le drame irlandais n'est qu'un drame malentendu entre des populations, qui ne sont séparées par rien d'autre que des préjugés, dont la nature religieuse est quelque peu caricaturée. Tout au long du récit, les détails de la vie quotidienne des deux familles, toutes les deux modestes, ôtent l'idée de se demander si malgré tout il n'y aurait pas d'autres différences, sociales, économiques, qui séparent les deux communautés. Ce roman est uniquement un souhait : *"Ce serait magnifique si nous avions de nouveau la paix"* (p. 99). Mais, la fin du roman souligne son caractère de vœu pieux, car les deux héros choisissent de quitter Belfast, qui décidément, n'est pas mûr pour la compréhension mutuelle, et ils partent, sans mot dire, vers une vie nouvelle. Nous retrouvons le même schéma d'une fuite individuelle devant un réel qu'on ne peut modifier. Au vrai, ce roman n'est pas celui d'une actualité politique : l'Irlande a perdu toute qualité historique au profit d'une structure morale — et, qui plus est, fort traditionnelle. Toute la complexité est abolie, tout est aplati dans une imagerie qui renvoie protestants et catholiques dos à dos, et se présente comme naturelle, dans la clarté aveuglante (au sens propre) de l'évidence morale. En fait, ce roman politique est une parole profondément dépolitisée. Nous avons là un quasi-mythe, qui restitue une image du réel après avoir déplacé ce réel, l'avoir vidé de son histoire, de sa complexité. Là encore, le réalisme affiché est trompeur.

Fonctions du roman éducatif

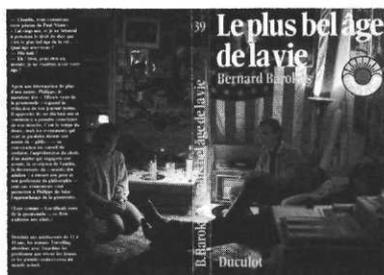
Au total, ces romans éducatifs remplissent quatre fonctions.

La première fonction, quelle que soit la conscience ou l'inconscience des auteurs, est d'immuniser l'imaginaire collectif du public adolescent, selon le procédé qui consiste à traiter d'un mal social tout en masquant le mal principal et en déplaçant les problèmes, des pouvoirs au sens large, vers les individus, ou en diluant individus et institutions dans une irresponsabilité fataliste. Le meilleur discours idéologique, c'est toujours celui qui dit la vérité jusqu'à un

certain point, et le plus achevé se risque à dire la vérité presque jusqu'au bout. Ce n'est pas le cas dans ces livres, qui disent seulement une part de la vérité pour épargner la racine des institutions en constituant une sorte d'"enfer", d'impensable, de part et d'autre, évitant ainsi une opinion extrême. Nos héros ne peuvent même pas espérer remplir la fonction de personnages critiques du roman bourgeois, ce sont simplement des héros positifs.

Aussi, deuxième caractère, la parole de ces romans est profondément dépolitisante, au sens le plus littéral du terme, car elle ne joue que sur les effets sans jamais présenter les causes. Elle ôte ainsi l'idée que le réel n'est jamais naturel, est toujours produit, toujours historique. Or ici, le réel est présenté comme une évidence naturelle et on efface toute production de ce réel. Ces romans sont pleinement des mythes qui restituent un certain imaginaire social de nature idéologique.

Troisième fonction : ces romans insèrent leur discours dans ce que l'on pourrait appeler une sorte de sociologie spontanée des sociétés industrielles. Par sociologie spontanée, il faut entendre non réfléchi, partielle, partielle, qui, puisque les rapports humains aujourd'hui, particulièrement les rapports entre les jeunes et leur milieu défailtent, restaure, sous une autre forme, les valeurs dénoncées. Ces romans réalisent une libération simplement sur le mode de la parole, et il ne faut pas creuser loin pour retrouver le bon sens dominant. Et là où non seulement il affleure, mais jaillit, c'est lorsqu'il s'agit du problème de l'amour et du couple.



Quatrième fonction : ces romans ne donnent pas la liberté au lecteur et entravent ainsi l'essor d'un imaginaire individuel authentique. Or, c'est tout le plaisir de lire qui est ôté, car il ne faut pas confondre plaisir et facilité. Le plaisir de lire étant la réalisation d'une satisfaction imaginaire, d'une compensation que rendent nécessaire les frustrations inévitables et les demi-satisfactions de la réalité.

Ce jugement est sévère. Mais il porte plus encore sur les procédés utilisés que sur les contenus véhiculés. Car dans les romans analysés, nous avons certes une mythologie de type conservateur au sens propre, qui restaure, en les déplaçant bien sûr, une part essentielle de valeurs traditionnelles. Mais nous pourrions avoir absolument, avec la même structure, une mythologie de gauche. Ici, nous avons une mythologie de droite, mais le procédé ne serait pas différent pour un mauvais "réalisme socialiste" qui substituerait une réalité seconde à la réalité vécue. Aussi, pour faire une bonne littérature d'adolescents, il ne faudrait surtout pas prendre à contre-pied quant au contenu ces romans et inverser seulement les flèches. D'abord, il faudrait que cette littérature d'adolescents soit une littérature, or celle-ci manifestement n'en est pas une. C'est donc la structure même de ce type d'ouvrages qu'il faut changer.

Si vous voulez malgré tout quelques indications positives, on pourrait dire, mais c'est là l'opinion de quelqu'un qui n'écrira jamais de roman pour adolescent, que tout roman réaliste, qui cache le caractère produit du réel, est en dernière analyse un roman "conservateur", qui construit un réalisme étroitement idéologique, que ce conservatisme soit de droite ou de gauche. Ensuite, si on veut maintenir malgré tout la forme du roman, et ce n'est pas évident puisque nous ne sommes plus dans un monde où le héros individuel représente seul la réalité, il faut absolument préserver le libre imaginaire du lecteur par la construction de personnages authentiquement problématiques. Ou alors, si on ne le veut pas, il faut choisir une autre forme, le document journalistique par exemple, ce qui pose bien sûr d'autres problèmes. Enfin, dernière idée, pour être une littérature, les romans pour adolescents ne devraient pas sans doute être prisonniers de cette notion d'adolescent, pour ne pas être victimes de volontés (commerciale ou idéologique) préconstruites.

A.B.

Alain Bergounioux est l'auteur de plusieurs livres ; son dernier, paru cette année aux P.U.F., a pour titre *La sociale-démocratie ou le compromis*.

Voici la référence des trois romans analysés dans cet article : Caroline Crane : *La fugue de Diane*, Duculot, collection Travelling, 1973. Pierre Pelot : *Le ciel fracassé*, éd. de l'Amitié, Les chemins de l'amitié, 1975. Joan Lingard : *Au-delà des barricades*, Duculot, Travelling, 1973.