

Littéraire y es tu ?

par Joëlle Turin*

L'analyse critique des livres pour la jeunesse implique que l'on s'efforce de distinguer, parmi la masse d'une production convenue - voire fabriquée - les textes qui permettent aux jeunes lecteurs de faire l'expérience d'une véritable lecture littéraire, du même ordre que celle qu'autorise toute « vraie » littérature.

En analysant, à l'aide des outils que propose la critique pour la littérature « générale », plusieurs exemples de romans pour la jeunesse, Joëlle Turin montre comment la construction du récit, le choix des points de vue, les effets de temporalité ou les jeux d'intertextualité contribuent à construire, dès l'enfance, une compétence et une culture littéraires.

Malgré sa solide implantation dans l'édition et sa grande diversité, la littérature de jeunesse reste boudée par les critiques, n'est que rarement considérée comme un objet d'étude, et bien qu'elle fasse son entrée officielle dans les programmes des collèges, n'accède pas au panthéon des œuvres littéraires.

Cette édition propose pourtant chaque année nombre d'œuvres de qualité qui peuvent se prêter à une véritable lecture littéraire : c'est dans cette perspective que nous proposons « quelques promenades dans les bois du roman »¹ pour la jeunesse afin d'y suivre quelques pistes, en explorer quelques chemins et partager quelques rencontres.

Si le statut d'un texte littéraire implique qu'il ait une forme, une composition, une structure qui ne soient pas seulement des ornements mais créent du sens en invitant le lecteur à participer à cette construction, il suppose en retour que le lecteur soit suffisamment compétent pour repérer, relier, décrypter, jouer avec le texte. Si, comme le dit Umberto Eco, toute fiction narrative « est une machine paresseuse qui prie le lecteur d'accomplir une partie de son propre travail », si

* Joëlle Turin est chargée de la formation et des publications d'A.C.C.E.S.

le lecteur doit collaborer en comblant des espaces vides, le texte donne des instructions et des signaux sur lesquels se baser pour accomplir ce travail. S'il est vrai enfin qu'un lecteur est à l'horizon de tout texte, il va de soi que l'auteur ne s'adresse pas de la même façon à un expert qu'à un novice : c'est pourquoi, pour faire d'un novice un expert, il importe, plutôt que de lui donner des textes simplistes bâtis toujours sur le même modèle, pauvres en vocabulaire, métaphores et sens, de l'accompagner, le guider en disposant sur son chemin de lecteur quelques repères qui lui ouvrent des voies dans le labyrinthe des textes et non de supprimer toute complexité et le plaisir d'en démêler les fils.

Le confort de l'aventure

La simplicité de l'histoire permet certes au jeune lecteur de prévoir sans risque les événements mais n'exclut pas la profondeur des propos.

Par exemple, dans *Ma chère momie*, Jacqueline Wilson², choisit un titre explicite qui induit un horizon d'attente qui va se vérifier au fil des pages et que renforcent les illustrations. Elle découpe son roman en chapitres, un chapitre presque entier est consacré à un cours sur l'Égypte, la vénération des Égyptiens pour les chats et leur manière de les embaumer. Elle sollicite et guide donc étroitement l'activité prévisionnelle du lecteur. Mais quand, au milieu de déclarations anodines faites sur un ton enjoué, l'auteur fait dire à son héroïne le silence qui a entouré et continue d'entourer la mort de sa mère, elle dépasse ce simple jeu autour du développement de l'histoire et introduit, l'air de rien, une amorce des grandes questions que chacun se pose dans la vie.

De même, dans son court roman intitulé *Laissez danser les ours blancs*, Ulf Stark³ met dès le début en place l'opposition de deux mondes et modes de vie (notables riches et sérieux et milieu populaire) qu'illustre chacun des parents de Lars et il multiplie par la suite les allusions à ces différences (apparence, fonction sociale, préoccupations) : il indique ainsi au lecteur que s'installe et se développe selon cette opposition le thème central du roman. Quand il relève, au fur et à mesure de leur apparition, les signes d'un changement radical de la mère de Lars (coquetterie déplacée, absences inexplicables), il prépare les scènes successives de sa trahison qui éclatera ensuite au grand jour. Il aide ainsi le lecteur dans son activité prévisionnelle. Mais quand il oppose la lenteur d'esprit du père de Lars et sa naïveté à la sagacité de son fils, niée pourtant par le corps enseignant, mais opératoire dans le roman (il relate et commente), l'auteur oblige le lecteur à faire lui-même la part des choses en validant tel ou tel discours. Il lui laisse le soin et le plaisir de relativiser les propos, d'en saisir l'implicite et d'éprouver sa supériorité sur les personnages.

Ulf Stark complique encore la tâche du lecteur quand il malmène le principe d'opposition qui structurait le roman en renvoyant son personnage, lors du dénouement, chez le père qu'il avait quitté. Il illustre ainsi l'idée que les personnages ne sont pas des blocs monolithiques, ni seulement des pions que l'auteur déplace au gré des besoins de l'action, mais qu'ils ont une vie intérieure et affective où se mêlent passions, désirs et sentiments, d'où une impression de cohérence et de vraisemblance aux yeux du lecteur.

Dans *Le Cri du loup*, Melvin Burgess⁴ raconte la traque sans merci qu'un chasseur livre aux derniers loups d'Angleterre et installe lui aussi un rapport de forces qui fait fonctionner le roman dans un certain ordre. D'un côté le chasseur et sa fidèle petite chienne, de l'autre Ben et les loups. Les deux premiers n'ont qu'une idée en tête : tuer, les autres, survivre et résister. Pendant les 4/5 du roman, cette organisation se confirme et le système semble pouvoir et devoir fonctionner jusqu'au bout. L'écriture tendue, comme l'arbalète dont le narrateur fait état sans arrêt, et le rythme rapide et haletant du roman induisent l'extermination définitive des loups. Le renversement total du dénouement quand la petite chienne prend le parti du dernier loup brise cette organisation manichéenne des forces en présence. C'est donc un élément nouveau et inattendu qui oblige à revoir les premières données de l'histoire mais renforce l'aspect symbolique du propos. La grande Histoire est-elle si loin de la volonté d'extermination des derniers loups sauvages d'Angleterre traqués par un « petit homme à la moustache taillée bien droite » ? Au-delà de la fascination qu'offre ce personnage de l'ogre pas totalement remis au « magasin des mythes périmés pour enfants » et auquel le roman contemporain pour les « grands »⁵ n'est pas le seul à donner un regain d'actualité et d'intérêt, le roman invite le lecteur à une attitude de distanciation et d'analyse à la lumière de l'Histoire et de l'actualité.

Quand Karen Cushman,⁶ dans *L'Apprentie sage-femme* introduit le diable dans le village en insistant sur une naissance monstrueuse imputée à sa présence, elle instaure un jeu entre le texte et le lecteur

et fait appel à sa sagacité. En vertu du « pacte de lecture » qui impose à l'œuvre de respecter les conventions du genre dans lequel elle s'inscrit et qui oriente le mode de lecture et l'attente du lecteur, celui-ci pressent que la mention des signes annonciateurs de l'arrivée du diable ont un autre sens qu'un effet d'annonce. Le diable arrive en effet après une accumulation de violences, humiliations et mauvais traitements infligés par la population du village à la fillette qui s'y est réfugiée et que la sage-femme a prise à son service. Ce diable sur lequel se cristallisent toutes les peurs n'est pas un effet de fantastique ou de merveilleux qui surgit dans un récit réaliste. Il sert plutôt à introduire entre le lecteur et l'auteur une complicité ironique visant à ridiculiser, en montrant leur bêtise, leur hypocrisie et leur étroitesse d'esprit, ces villageois prétentieux et vils, car là où le destinataire du roman a une lecture lucide de l'événement et sait que le diable n'en est pas un, les personnages en ont une lecture abusée et insensée.

L'art du récit

Sur le plan du récit et en particulier du jeu avec les points de vue, les procédés d'énonciation et d'ordonnancement des événements de l'histoire, les textes pour la jeunesse offrent aussi au lecteur de nombreuses occasions d'exercer son esprit critique.

Dans *Journal d'un chat assassin*, Anne Fine⁷ adopte le point de vue du chat et laisse libre cours à la mauvaise foi de l'animal pour contrer les arguments honnêtes d'humains qui condamnent le résultat de ses chasses. Elle en appelle ainsi à une active participation du lecteur qui doit faire preuve de perspicacité



Le cri du loup

Melvin Burgess

Les loups étaient allongés dans les bruyères, immobiles comme des statues, et, bientôt, du givre se forma sur leur pelage. Silver, dont le travail précocité avait été provoqué par la formidable poursuite à travers le pays, luttait pour faire venir ses petits au monde.

pour relativiser, en fonction des points de vue, la « vérité » dont se réclame chacun des acteurs du récit. Sans cesse interpellé par l'animal qui tente ainsi d'instaurer complicité et indulgence à son égard, le lecteur va devoir questionner son système de valeurs, peser le pour et le contre, comprendre la relativité des choses et l'admettre. Quand au final éclate l'innocence du chat, les arguments qu'il a déployés tout au long de son plaidoyer se trouvent d'autant justifiés et cette démonstration ne peut que réjouir le lecteur tout en le laissant libre de ses jugements.

Avec *Un chat dans l'œil*, Silvana Gandolfi⁸ prend au pied de la lettre la notion de différence de point de vue puisqu'elle en fait le ressort du roman. Grâce à des graines de cacao et deux gouttes d'élixir qu'un vieux savant distille dans chaque œil d'un chaton nouveau-né, celui-ci peut capter le regard de son jeune maître et ce dernier voir tout ce que voit le chaton. Voir la vie à travers le regard d'un chat n'est déjà pas si banal, mais quand le chat disparaît et qu'il s'agit de le retrouver en identifiant les lieux qu'il parcourt et les personnes qu'il rencontre à travers le regard du chaton, l'affaire se corse. Quand par un effet de zoom inattendu, le lecteur comprend à la fin de l'histoire que personnes, lieux et événements vus appartiennent à un livre qu'un auteur de bande dessinée est en train d'écrire sur le bureau où le chaton s'est installé, il mesure, ravi, la subtilité de la narration.

L'œil du loup de Daniel Pennac⁹ va plus loin encore dans les jeux de focalisation en mettant face à face dans un jardin zoologique un loup au pelage bleu et un jeune garçon solitaire. Après un temps d'appropriation mutuel, chacun va

Karen Cushman L'apprentie sage-femme



Neuf de l'école des loisirs

K. Cushman :
L'Apprentie sage-femme,
L'École des loisirs
ill. A. Juillard

Journal d'un chat assassin

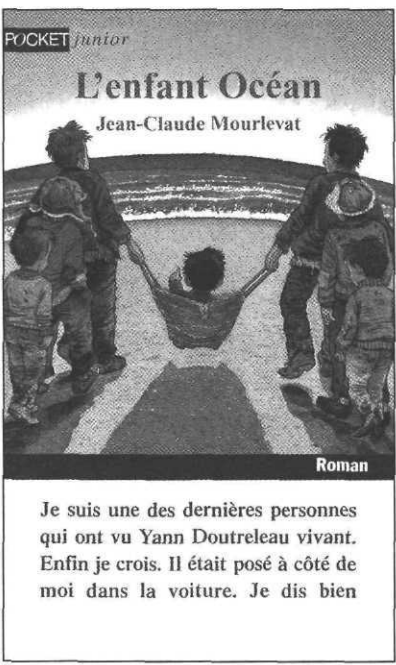
Anne Fine :
Journal d'un chat assassin,
L'École des loisirs,
ill. V. Deiss





D. Pennac : *L'Œil du loup*, Nathan, ill. J. Ferrandez

J.C. Mourlevat : *L'Enfant Océan*,
Pocket Junior, ill. C. Heinrich



dire à l'autre sa vie. Non dans un échange de voix, mais chacun permettant à l'autre de lire, inscrite sur sa pupille, son histoire. Comme sur un écran, les souvenirs défilent, de l'enfance du loup en Alaska où son espèce est pourchassée par les hommes, à celle du petit Africain qui a parcouru toute l'Afrique pour survivre.

Dans *L'Enfant Océan*, Jean-Claude Mourlevat¹⁰ associe à la multiplication des voix et des points de vue le mélange des genres. Il s'amuse de l'empressement de son lecteur à vérifier l'exactitude des hypothèses qu'il a formulées en l'obligeant à chaque chapitre à reconsidérer les données de l'histoire dans la diversité des voix qui la racontent. La manière dont l'histoire est racontée - vingt-trois voix qui se passent le relais et livrent, pas forcément dans l'ordre ni en toute objectivité, leur vision des faits en fonction du rôle qu'ils y ont joué - impose au lecteur de lier les choses entre elles, de faire la part des unes et des autres et de reconstruire les événements dans l'ordre pour récapituler ce qui s'est passé. L'accumulation des points de vue, qui fait apparaître les jugements (de mépris, de compassion, de condamnation ou de compréhension) des uns sur les autres et caractérise, autant que leur langage, chaque personnage, exige aussi du lecteur un travail d'évaluation et de tri tout en imprimant au récit un rythme vivant, une allure éclatée et quelques effets de surprise. La fin, qui donne pour la première fois la parole à Yann, le héros de l'histoire, pour faire aussitôt douter de sa réalité en le renvoyant expressément dans le monde des contes, invite à réfléchir sur le statut même de la fiction.

C'est un procédé similaire que nous trouvons avec *Junk*. Melvin Burgess¹¹ choisit de raconter la descente aux enfers de quatre adolescents dans l'univers de la drogue en découpant son roman en chapitres dont tous, à l'exception du premier qui est pris en charge par un narrateur extérieur, sont écrits à la première personne et donnent le point de vue à tour de rôle de chacun des quatre personnages principaux et de quelques autres personnages secondaires. Il en résulte un effet de polyphonie propre à laisser au lecteur toute latitude pour croire ou non, s'investir ou non dans tel ou tel personnage et essayer de construire ainsi son propre jugement. Car là réside une des originalités et la force de ce roman, à savoir qu'il ne s'agit pas d'abreuver le lecteur de discours redondants sur les méfaits ou bienfaits passagers de la drogue et de mises en garde d'adultes qui détiendraient savoir et autorité sur la question, il s'agit plutôt de lui permettre par cette expérience de réalité fictive d'essayer et de vivre des situations sans en éprouver concrètement les inconvénients.

Le récit est un piège¹²

Il est bien d'autres façons de piéger et amuser le lecteur et certains auteurs excellent dans l'art de l'ambiguïté et de la complexité.

Par une construction extrêmement originale, Valérie Dayre¹³ n'hésite pas, dans *C'est la vie Lili*, à rompre le pacte fictionnel que l'auteur passe normalement avec son lecteur. Prêt à suspendre son incrédulité, pour certaines choses en tous cas le temps de la lecture, le lecteur sait que l'histoire qu'on lui raconte est imaginaire mais il ne pense pas pour autant que l'auteur dit des mensonges.

Sur la foi d'un journal tenu au jour le jour, celui de Lili, et en vertu du code de sympathie qui veut qu'on prenne fait et cause pour le personnage qui souffre, le lecteur compatit à la situation intolérable que décrit et prétend vivre la narratrice, à savoir son abandon par ses parents sur la route des vacances dans un relais d'autoroute. Mais alors que ce journal, commencé « hier » et daté du 31 juillet, prend fin le 24 août, il est suivi dans une deuxième partie d'un récit très bref qui montre Lili sur une plage en train d'écrire ce journal, d'un autre encore racontant sa fugue sur la route du retour et enfin d'un dernier, qui se pose comme une alternative au précédent et qui raconte un retour sans problème. Que croire ? En jouant ainsi avec les règles du jeu de la fiction selon lesquelles le narrateur serait crédible parce qu'il domine l'histoire, l'auteur fait plus que jamais appel aux capacités de lecture des enfants et exige leur coopération. S'il va de soi que leur horizon d'attente est ici complètement dérouté par l'emboîtement de récits qui se contredisent, cela peut faire sens. On peut sans doute y lire la mise en œuvre de fantasmes qui président à toute œuvre et qui peuvent réactiver chez le lecteur le souvenir de leur « roman familial », ce récit merveilleux que chaque petit humain s'est un jour inventé pour surmonter les conflits de la période œdipienne et substituer ainsi à ses parents d'origine les parents imaginaires qui lui conviennent.

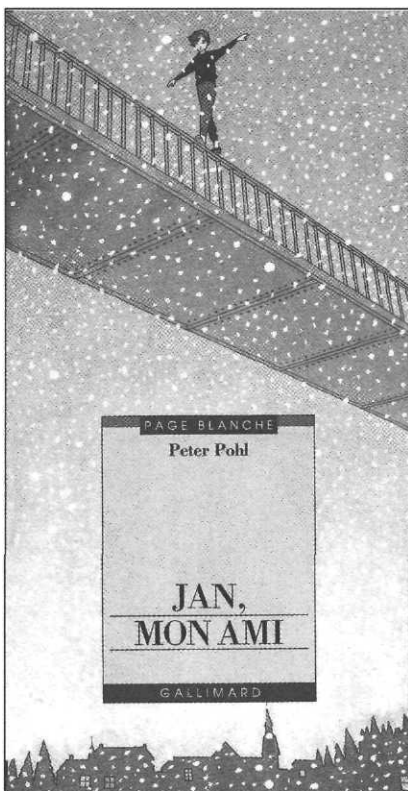
Dans *Je veux voir Marcos*, la même Valérie Dayre¹⁴ utilise sensiblement le même procédé, mais pour un autre usage. Le roman propose de suivre en direct à l'antenne deux émissions de télévision diffusées à une semaine d'écart et

qui doivent permettre de retrouver un adolescent disparu. Ces deux émissions occupent deux longues parties du roman, mais elles sont suivies par une dernière – quinze lignes – qui introduit pour la première fois une narration à la troisième personne et qui nie la fiction, ou du moins fait douter de sa vérité. Ce procédé qui pourrait paraître insolite est d'une efficacité remarquable pour dénoncer et discréditer la télé-poubelle et ses vedettes qui ne reculent devant aucune manipulation pour simplement amuser ou distraire la galerie. Le procès du relativisme absolu de l'information, de sa légitimation par les médias, du nivellement par le bas et du refus de tout débat contradictoire est ici mené de plume de maître par un écrivain que n'a pas l'air d'émouvoir la supposée naïveté du jeune lecteur brandie par les auteurs de produits qui disqualifient l'édition pour la jeunesse. Valérie Dayre mise plutôt sur sa curiosité, sa sensibilité aux problèmes du monde et se propose de l'accompagner dans une démarche critique.

Rythme et temps

Certains parcours sont encore plus accidentés et nécessitent une attention de tous les instants. Le roman de Peter Pohl¹⁵ *Jan mon ami* appartient à cette catégorie de textes qui laissent au lecteur le soin d'effectuer la moitié du travail. La disparition d'un petit garçon, Jan, et l'interrogatoire que mène la police auprès d'un de ses copains Krille Nordberg, servent de prétexte à une histoire qui dépasse de bien loin ce simple aspect anecdotique. En choisissant de focaliser le récit sur un enfant, Krille, dit le « Catalogue », l'auteur

désigne un expert dans l'art du registre, des déductions et des raisonnements, qui passe beaucoup de son temps à réfléchir au monde et à classer les choses en mots en chiffres. Partageant sa vie entre une famille aimante, un collègue austère et sa bande de copains de milieu plus modeste, il est habile à jongler avec ces deux mondes mais il manque de repères et d'informations pour analyser ou même imaginer des modes de vie radicalement différents du sien. En choisissant de lui confier le récit de l'année passée avec Jan malgré sa lecture imparfaite des événements, Peter Pohl exige du lecteur un état de veille permanent. Il ne doit rater aucun indice et être capable de les interpréter. Des allusions répétées aux dons d'équilibriste du disparu (exploits du cycliste, traversée du viaduc sur un étroit parapet, escapade sur les toits), au monde du cirque (absences de Jan au moment des tournées du cirque Air à Stockholm, connaissance précise qu'il a des vedettes du milieu), son mode de vie hors du commun (aucun savoir scolaire, aucune culture religieuse, littéraire ou même des héros d'enfance, aucun horaire), les méprises répétées de tous ceux qui le prennent pour une fille, peuvent permettre d'aller dans le sens d'une interprétation juste des choses. Mais elles sont noyées dans des considérations extrêmement développées qui n'ont rien à voir avec l'intrigue, servent à en freiner le déroulement et à en complexifier la compréhension (règlement du collègue réputé que fréquente Krille, système de notation dudit collègue, statistiques sur les comportements des automobilistes etc.). Ainsi la forme du roman, qui fait alterner de longues scènes très fortes, de brefs sommaires, des pauses bavardes,

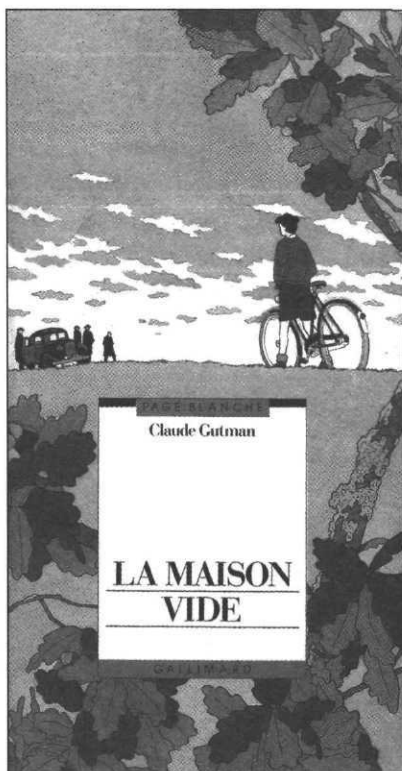


P. Pohl : *Jan mon ami*, Gallimard Jeunesse,
ill. Y. Nascimbene

des dialogues peu nourris qui suggèrent bien plus qu'ils ne disent, des interrogations permanentes que le narrateur s'adresse à lui-même et d'autres qu'il adresse à l'absent distribués dans une savante organisation convient-elle à cette recherche douloureuse, faite d'hésitations et de retenue.

Les subtilités de l'art du récit apparaissent encore dans l'alternance entre un récit au passé et une narration au présent qui vient régulièrement l'interrompre. Cette interruption qui, sous la forme d'une question posée à Krille par un policier, l'arrache à ses souvenirs et lui fait savoir que le temps presse, active le suspense. Mais elle témoigne surtout du choix douloureux auquel Krille est confronté : trahir la confiance de Jan en racontant cette année passée avec lui malgré son refus et peut-être l'aider, ou se taire et peut-être l'abandonner et le condamner.

Dans *La Maison vide*, Claude Gutman¹⁶ recourt aussi à un savant emploi des temps pour organiser le récit des événements dans un ordre qui fait sens. S'ouvrant sur un moment significatif de l'histoire du narrateur qui relate l'obligation faite par ses parents d'aller dormir chez les voisins, le récit s'attache ensuite à des moments plus lointains de l'enfance, et même à l'enfance du père du narrateur. Ce récit au passé est régulièrement interrompu par une narration au présent dont la fin du roman éclaire le sens et qui correspond aux trois jours passés dans la maison vide à écrire ces souvenirs d'un passé douloureux auquel il a du mal à survivre : l'arrestation de ses parents et celle des enfants juifs qui vivaient il y a trois jours encore avec lui dans la maison désertée.



C. Gutman :
La Maison vide,
Gallimard Jeunesse,
ill. Y. Nascimbene

Références et révérences¹⁷

Le recours à l'intertextualité n'est pas une pratique bannie des romans pour la jeunesse et son utilisation suggère souvent des repères de lecture intéressants pour l'enfant. Si certaines allusions littéraires sont simplement ornementales, d'autres servent à renforcer le sens du texte par la référence à des textes qui partagent la vision du monde de l'auteur, et d'autres encore sont presque essentielles à la compréhension de l'œuvre.

L'Enfant Océan n'a de sens qu'à la lumière du conte de Perrault. En se référant à deux mondes : l'univers des contes et un monde très réaliste de grande misère sociale, Jean-Claude Mourlevat oblige le lecteur à effectuer un va-et-vient permanent entre les deux, à lire l'un à la lumière de l'autre, sans quoi le roman perdrait de son intérêt, le lecteur de la distance et la portée symbolique de ce Petit Poucet des temps modernes n'apparaîtrait pas. Les citations de Charles Perrault tirées du « Petit Poucet » situées en exergue des deux parties du roman, les similitudes entre les sept garçons de Perrault et ceux du roman, entre les situations familiales et sociales des deux univers et entre la maison de l'ogre et celle du fou chez lequel les petits se réfugient induisent un mode de lecture particulier et permettent au lecteur de se référer à la fois à son expérience de la vie et à celle de ses autres lectures. L'allusion en fin de roman au « Radeau de la méduse » de Géricault condense et renforce le sens de la scène : sept enfants au bout de leurs forces et mourant de faim dans la maison où ils sont enfermés depuis plusieurs jours.

Les allusions à *Fifi Brindacier* dans *Jan mon ami* non seulement induisent que

l'apparence du jeune Jan ne sont pas trompeuses malgré son déni (il ne ressemble pas seulement à une fille...), non seulement renforcent le système de valeurs défendu par l'auteur, non seulement participent à l'illusion de la réalité du personnage, mais encore et surtout elles soulignent une dénonciation des systèmes politiques et de l'hypocrisie sociale de la Suède dans les années cinquante. L'héroïne d'Astrid Lindgren, petit personnage qui « démange l'esprit » comme aimait à le rappeler Jean-Baptiste Coursaud¹⁸ dans l'hommage qu'il a dédié à l'écrivain, est une enfant libre qui refuse toute soumission à l'ordre établi et en particulier aux institutions dont elle s'emploie à montrer le ridicule et l'hypocrisie. L'exploitation organisée de Jan à des fins commerciales et de perversion sexuelle dans le roman de Peter Pohl non seulement rappelle et cette fois sur un mode dramatique et non humoristique la perversité des adultes que suggérait Astrid Lindgren, mais elle l'illustre.

Le Royaume de Kensuké de Michaël Morpurgo¹⁹ revisite le mythe de l'île déserte et de la robinsonnade. Un jeune Anglais, Michaël, raconte dix ans plus tard ce qui lui est arrivé au cours d'une année passée sur une île déserte au large de la Malaisie en compagnie d'un vieil homme, Kensuké. Ce vieux sage, qui vit seul sur l'île, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale – un peu plus d'un quart de siècle, comme Robinson sur son île, quand Michaël débarque – évoque la figure du premier. S'il n'est pas vêtu de peaux de chèvres, nanti d'un chapeau pointu, un fusil à la main, l'autre en bandoulière et la ceinture chargée d'une hache et d'un couteau,

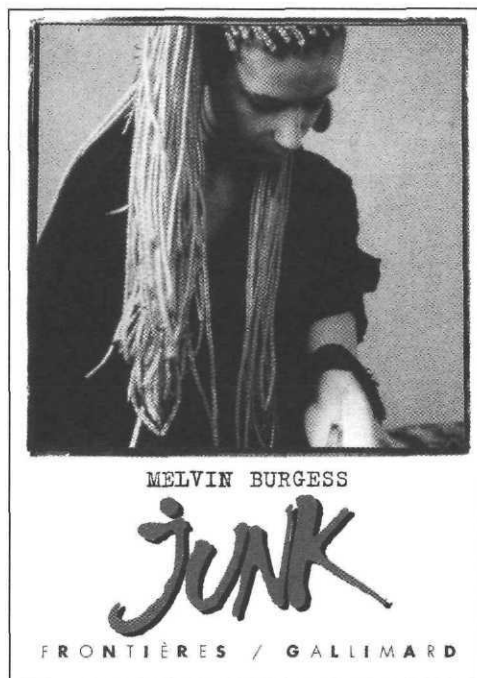
Kensuké s'impose aussi comme une figure inoubliable avec son vieux pantalon noué autour de la taille, son grand couteau enfilé dans sa ceinture, sa peau cuivrée, ses cheveux clairsemés et sa petite barbe. Comme dans l'histoire de Robinson, l'intérêt de l'aventure est centré sur les conditions de la résistance quotidienne du naufragé pour réussir à se nourrir, se vêtir et se loger. Et c'est le sens de cette patience quotidienne, de cette puissance inépuisable du travail que Michaël Morpurgo tient sans doute à transmettre au lecteur, comme le roman de Defoë l'a fait pour lui, si l'on en croit l'hommage qu'il lui rend en allant jusqu'à donner son prénom à son personnage.

On pourrait aussi parler du style et de l'audace des auteurs à proposer aux jeunes lecteurs des comparaisons et métaphores qui dépassent sans doute leurs connaissances ou leurs habitudes, qui rompent surtout avec des conventions archaïques et qui les invitent à rêver, imaginer, rire et jouir d'apprendre, de deviner et de se laisser surprendre. L'emploi de ces figures donne souvent le ton du récit comme dans *La Ballade de Lucy Whipple*²⁰ où la jeune Californie compare l'impression d'étouffement qu'éprouve sa mère à vivre dans une petite ville du Massachusetts à celle que peut faire éprouver « une chaussure deux pointures trop petite », et explique que cette mère « empaquette ses enfants comme des barils de lard » pour aller faire fortune en Californie. La douce ironie de la narratrice est une des forces de résistance dont elle fait preuve tout au long des aventures qui malmènent quelque peu son désir.

D'autres pistes pourraient être explorées : les dénouements, les personnages, les parodies, les ellipses. Pourquoi pas ? Il faut laisser du travail et du plaisir à nos lecteurs...

Dans les années 70, Marc Sorianio avait consacré un « gros livre »²¹ à la littérature pour la jeunesse et, à l'époque, l'entreprise lui semblait paradoxale parce que « cette production était, d'une manière assez générale, considérée comme une sous-littérature et le problème de la lecture des jeunes comme une question mineure ». Trente ans après, les choses n'ont guère changé. Ces quelques réflexions donneront peut-être envie d'y aller voir de plus près et de constater que, sous un mode apparemment simple, ces textes apprennent à « donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel »²². Ce serait alors ouvrir un bel avenir pour la critique en matière de littérature pour la jeunesse.

1. Umberto Eco : *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Grasset, Paris, 1996.
2. Jacqueline Wilson : *Ma chère momie*. Gallimard, Folio Cadet.
3. Ulf Stark : *Laissez danser les ours blancs*. Père Castor-Flammarion, Castor poche.
4. Melvin Burgess : *Le Cri du loup*. Pocket Junior.
5. Cf. « L'Ogre dans la littérature », p. 1071, *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction du Professeur Brunel. Éditions du Rocher, 1988.
6. Karen Cushman : *L'Apprentie sage-femme*. L'École des loisirs, Neuf.
7. Anne Fine : *Journal d'un chat assassin*. L'École des loisirs, Mouche.
8. Silvana Gandolfi : *Un Chat dans l'œil*. L'École des loisirs, Neuf.
9. Daniel Pennac : *L'Œil du loup*. Pocket Junior.
10. Jean-Claude Mourlevat : *L'Enfant Océan*. Pocket Junior
11. Melvin Burgess : *Junk*. Gallimard, Folio Junior.
12. Le titre est emprunté à Louis Marin : *Le Récit est un piège*. Les Éditions de Minuit.
13. Valérie Dayre : *C'est la vie, Lili*. L'École des loisirs, Neuf.
14. Valérie Dayre : *Je veux voir Marcos*. L'École des loisirs, Médium.
15. Peter Pohl : *Jan mon ami*. Gallimard, Folio Junior.
16. Claude Gutman : *La Maison vide*. Gallimard, Folio Junior.
17. Sous-titre emprunté à un article de Celia Catlett Anderson : « Images et références », in *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*. CRDP. Académie de Créteil, Collection Argos, 1991.
18. Jean-Baptiste Coursaud : « C'est une révolutionnaire qui parle » in *La Revue des livres pour enfants*, n°204, avril 2002, p.51-56.
19. Michaël Morpurgo : *Le Royaume de Kensuké*. Gallimard.
20. Karen Cushman : *La Ballade de Lucy Whipple*. L'École des loisirs, Médium.
21. Marc Soriano : *Guide de la littérature pour la jeunesse*. Flammarion
22. Umberto Eco : *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. op. cit.



M. Burgess : *Junk*, Gallimard
photo A. Karskens



M. Morpurgo :
Le Royaume de Kensuké,
Gallimard jeunesse
ill. F. Place