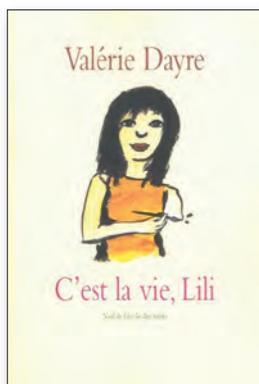
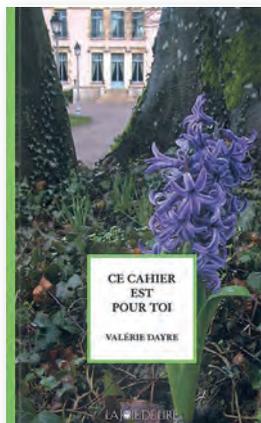


Les variations de Valérie Dayre, l'art de la fugue et du pamphlet

PAR MARIE-HÉLÈNE ROUTISSEAU



Marie-Hélène Routisseau
Docteur en littérature
générale et comparée,
Marie-Hélène Routisseau
enseigne la littérature de
jeunesse à l'université du
Maine. Elle est notamment
l'auteur d'un essai
*Des Romans pour la jeunesse ?
Décryptage* (Belin, 2008)
et d'un roman *Oublie-nous*
(Belin, 2010).



Il serait prétentieux ou vain de prétendre épuiser le caractère énigmatique de l'œuvre de Valérie Dayre. La romancière, auteur d'une trentaine de textes – auxquels s'ajoutent trois albums et de nombreuses traductions –, cultive volontiers la difficulté. On retiendra la formule de Daniel Delbrassine, qui résume si bien la singularité de son travail : « Audacieux dans leur forme et originaux dans leur contenu, les récits de Valérie Dayre ont tous quelque chose qui les situe aux antipodes du roman à recette calibrée pour les adolescents. »¹ Si cette « audace » se fonde sur des non-dits ou sur la mise en mots d'un indécidable, elle vise aussi plus largement la critique des relations de dépendance et d'asservissement, qui fondent les relations humaines. Ses histoires rappellent les contes cruels d'un Villiers de l'Isle Adam. La satire sociale y est amère ou violente. Elle joue du simulacre, de l'hypocrisie et de l'affabulation. Elle se plaît aussi à cultiver ces silences consentis sans lesquels les rapports de domination ne seraient pas.

Mais si son œuvre se veut « audacieuse », c'est également parce que son écriture a l'ambition de déjouer la norme. Elle préfère s'adresser à l'intelligence des enfants plutôt que de les instruire, voire même les dés-éduquer en usant d'une forme narrative, qui les conduit là où ils ne sont pas encore allés. On retrouve chez elle une combinaison de savante étrangeté (*Ce cahier est pour toi*), de réalisme (*Sale Gamine*, *Je veux voir Marcos*, *Les Nouveaux malheurs de Sophie*, *Tes Petits camarades*), de maïeutique et d'ironie voltairienne.² Célébrant le pouvoir de la parole, son écriture joue de toutes les variations formelles, quitte à mettre en péril l'illusion romanesque par des mensonges avoués (*Sale gamine*, *C'est la vie*, *Lili*) ou tus. Défiant volontiers les limites, elle déploie l'épaisseur d'une parole poétique (*Enchaîné*), qui flirte occasionnellement avec la fantaisie (*C'est la vie*, *Lili*) et parfois avec le fantastique (*Lundi Gaspard prend le train*, *Gaspard dans la nuit*, *Le Dernier orang-outan*).

Son admiration pour Vercors, « écrivain de nécessité absolue » dit-elle³, révèle combien elle partage avec lui l'engagement et la modestie, l'ambition et la simplicité, le goût pour la caricature, et plus encore une droiture – rien de moins au fond qu'une éthique –, qui déjoue les partis pris. Sa dilection pour Henry James et Anton Tchekhov, Walker Hamilton et John Kennedy Toole, fait écho à certains des aspects les plus marquants de son écriture : son aptitude à exprimer l'inexprimable, son art accompli du dialogue, le goût de la fable moderne, l'ironie comme arme pour dénoncer la laideur du monde et pour en rire.

VARIATIONS SUR LA VOIX ET DÉMYSTIFICATION DU RÉCIT

On⁴ a souvent souligné à quel point Valérie Dayre aimait jouer de la narration en des variations qui privilégiaient la prise de distance par la métalepse (*Les Nouveaux Malheurs de Sophie* s'annonce ainsi comme un récit rétrospectif enchâssé dans un prologue et un épilogue) ou par la prolepse (qui anticipe le dénouement tragique dans le prologue de *Comme le pas du fantôme*). Peut-être a-t-on moins souvent exploré ce que la voix de la conteuse avait de singulier. Car si cette voix claire et juste tire le fil de la narration vers un destin, qui

←
Valérie Dayre, lors d'une rencontre
avec des enfants du collège
Lafayette du Puy-en-Velay
© Droits réservés.



se dérobe parfois, elle sait aussi jouer de toutes les postures énonciatives pour atteindre une ambiguïté qui pulvérise les repères narratifs les plus connus.

Dans l'œuvre de Valérie Dayre, la voix triomphe du récit. La voix de la conteuse affirme sa présence, la déroule comme un fil d'Ariane dans son labyrinthe narratif. Elle se manifeste ainsi dans l'incipit de *Miranda s'en va* par un effet de fiction (un embrayage classique) énoncé par un narrateur-conteur : « Tout avait commencé par des taches de couleur sur le mur du petit port... ».⁵ Libre et distanciée, la voix commente ses choix : « Par respect pour Miranda, il ne convient pas de s'attarder sur l'allure laborieuse et poussive que prit la longue marche sur la grève. »⁶ Mais elle se met plus souvent encore au service d'un narrateur-témoin (plus ou moins digne de foi), qui préfère achever le récit (débrayage) sur un effet de réel : « Je connais quelqu'un, je ne dirai pas qui, qui l'a libéré. »⁷

Ce travail sur la narration, qui gagne en authenticité dès lors qu'elle se déclare fiction, se dilate quand l'auteur s'emploie à restituer les effets de réel d'un cahier manuscrit avec ses repentirs, ses blancs, ses approximations :

- « 1. Je ne sais rien.
2. Je ne peux être sûre de rien. »⁸

L'affirmation du caractère foncièrement subjectif de la voix lui confère une crédibilité à défaut d'une fiabilité : elle ne sait pas tout (*Enchaîné*) ; elle ne sait plus rien (*Ce Cahier est pour toi*) ; elle hésite sur le sens qu'elle doit attribuer aux actes (les repentirs des lettres dans *Comme le pas d'un fantôme*) ; elle tâtonne et apprend à écrire (les repentirs de la lettre de Félix dans *Les Nouveaux malheurs de Sophie*) ; elle préfère travestir la réalité (Sophie dans ce même roman). Pareille posture, où l'on reconnaîtra notamment des traits de la littérature naturaliste – *Le Horla* de Guy de Maupassant par exemple –, impose la prééminence de la parole, fût-elle pur fantasme, pure vision⁹, sur le réel.

Cette foi dans le pouvoir de la voix se fait plus fervente encore quand, dans *Comme le pas d'un fantôme*, la narration se focalise sur la passion d'un adolescent pour des lettres manuscrites laissées par une jeune fille trente ans plus tôt. Pulvérisant les repères temporels, le héros cède aux « vertiges » des « vestiges » et s'enflamme pour l'amoureuse d'un autre sans réaliser qu'elle est déjà d'un autre temps. L'absolu du symbole (du mot, de la lettre) vaut finalement autant, si ce n'est plus que le réel. La souffrance n'en est que plus grande.

Dans des pages qu'elle consacre à *C'est la vie, Lili*, Florence Gaiotti a bien décrit comment les changements énonciatifs permettaient « à travers les changements de point de vue de contextualiser l'affabulation »¹⁰. Ces déplacements énonciatifs qui délocalisent la voix, l'investissent de plusieurs fonctions. La voix glisse ainsi souplement de la parole d'autorité, qui juge (« j'ai cherché sur son visage les traces de l'humilité, de l'absence de prétention qu'il vantait », écrit Lili, « Je ne les ai pas trouvées »¹¹) au point de vue d'une enfant (Lili) ou d'une personne plus âgée (*Ce Cahier est pour toi* ; la Marguerite de *Sale gamine*), par qui un ethos respectueux et généreux essaie aussi de se faire entendre. Usant du discours indirect libre, la voix endosse dans un même mouvement celle de la narratrice et celle de la conteuse, en s'adressant au lecteur : « C'est vrai, oui, oui, d'accord, il ne faut pas en [de l'eau de vie]

donner aux marmots, mais quand c'est une question de vie ou de mort, on voudrait vous y voir.»¹²

La délocalisation de la voix produit aussi des énoncés méta-narratifs où s'exprime la distance critique du narrateur vis-à-vis des stéréotypes. Il s'agit de rompre l'illusion référentielle en rappelant le caractère aléatoire de la fiction en train de s'écrire : « Claire avait toujours frissonné à la perspective que le roman eût pu finir autrement. Là, il n'y avait personne pour écrire l'histoire et il en allait de la destinée de la plus grosse dame du monde. »¹³ Comme chez Raymond Queneau, et plus largement l'OuLiPo, une histoire est la somme de ses possibles :

« Bon, on se calme. C'était une fin pour rire – enfin pour pleurer. Croyant comprendre que cette fin ne fait pas l'unanimité, je reprends.

À votre silence déçu et perplexe, à vos questions et réflexions plus ou moins pertinentes (voir plus haut), je veux bien admettre que la fin de l'histoire puisse être révisée. Hein ? Ah non, non, on ne repart pas du moment où Oscar revient au magasin avec ses quinze euros. Si vous commencez comme ça ! Il est déjà improbable (pour ne pas dire miraculeux) que la mère d'Oscar, dans sa situation financière plus que précaire, lui ait donné quinze euros. Mais dans un roman, on a le droit de faire advenir ce genre de petit miracle qui n'en est pas un, qui peut s'appeler « une heureuse coïncidence ». D'ailleurs, ça arrive parfois dans la vie. »¹⁴

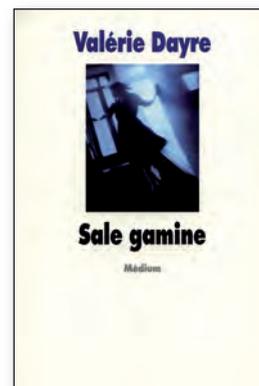
La rupture du pacte narratif provoquée par les digressions de ce narrateur-conteur, rappelle la liberté et la vivacité du ton du satiriste de *Jacques Le Fataliste*. Elle révèle les artifices de l'illusion romanesque, brouille la frontière entre le réel et la fiction. Lili pousse même l'expérience jusqu'à rendre ces deux champs perméables. Ils s'interpénètrent si étroitement qu'il devient difficile d'en démêler les fils : « Le chien n'a jamais parlé. J'ai menti », prévient-elle, avant de corriger : « Il n'a jamais parlé mais il avait des yeux »¹⁵. Dans un ultime renversement, il devient évident que le fantasme recouvrait tout. Tel est le sens de cet aveu ultime :

« Samedi 25 août.

J'ai menti.

Le mot n'était pas juste. Il n'était pas question de vérité ou de mensonge. Elle avait seulement promené une loupe déformante sur quelques souvenirs, des inventions aussi, et laissé son imagination cabrioler sur d'imprécises tristesses. »¹⁶

Si la relation d'une histoire permet donc l'expression d'une fantaisie libératrice bienfaisante, sa dénonciation renforce la conscience de la cassure. La parole est ironique jusque dans sa démarche critique : elle se veut démystificatrice. « Alors, l'écrivain en herbe, on prend la plume pour écrire des horreurs ? »¹⁷



« Il est déjà improbable (pour ne pas dire miraculeux) que la mère d'Oscar, dans sa situation financière plus que précaire, lui ait donné quinze euros. Mais dans un roman, on a le droit de faire advenir ce genre de petit miracle qui n'en est pas un, qui peut s'appeler « une heureuse coïncidence ». D'ailleurs, ça arrive parfois dans la vie. »
Retour en Afrique



www

Retrouvez sur notre site l'article de Daniel Delbrassine : « Valérie Dayre, exercices de style » publié dans le n°235, juin 2007 de notre Revue : <http://lajoieparleslivres.bnf.fr>

.../...

«[...] tout le monde est important, figure-toi. Chaque individu, chaque être vivant. Même toi, c'est dire !»

Sale gamine



MARIE-HÉLÈNE
ROUTISSEAU

L'ESPRIT SATIRIQUE : TRIOMPHE DE L'IRONIE

On ne s'étonnera donc pas que la mise en voix polyphonique du récit discute le bien-fondé des valeurs humaines. C'est la voix affûtée du pamphlétaire, qui cette fois use du tranchant de l'ironie pour faire entendre le cynisme ou l'absurdité de paroles pontifiantes. Les savants sont d'incorrigibles causalistes : « Ne pouvant expliquer le comment de la métamorphose, on chercha le pourquoi »¹⁸. Les parents de Lili dont la petite fille observe qu'ils « adorent l'idée de ne penser à rien, comme si d'habitude, ils pensaient beaucoup » s'égarèrent dans de fallacieux discours : « Souvent les mots sonnent faux dans sa bouche ou dans celle de papa. »¹⁹

Dans *Retour en Afrique*, le dialogue vaniteux de deux filles de riche dévorées par le démon de la consommation, inspire à la narratrice ce commentaire critique²⁰ : « on les voit ici dans leur fièvre consommatrice et, avouons-le, personne n'est très regardable dans cette situation ».²¹

Dans *Le Jour où l'on a mangé l'écrivain*, la composition polyphonique va jusqu'à orchestrer un ensemble carnavalesque de discordances franches, précieuses ou grotesques de voix d'élèves. Le discours idéologique s'y fait entendre à voix basse et sous-entend qu'à trop vouloir institutionnaliser l'enseignement de la littérature à l'école, on s'emploie à la rendre indigeste. Qu'à cela ne tienne, l'écrivain sera dévoré !

Pareille réflexion de l'écrivain sur sa pratique ne saurait épargner la littérature. Il n'est pas jusqu'à la fonction édifiante du récit pour la jeunesse qui ne soit discutée.

« Je ne raconte pas ici comment un garçon pauvre et sans papa va trébucher dans la délinquance. D'autres auteurs ont raconté ça – parfois bien, parfois mal, parfois bof –, de toute façon, c'est difficile, on tombe dans une multitude de pièges et on risque de devenir – parce qu'on écrit “ pour la jeunesse ” – explicatif et moralisateur (ce qui me barbe, même si je pense que la morale a évidemment du sens puisque l'on vit en société, mais...) ».²²

La polyphonie ironique permet de faire quelques concessions à la morale (devenue, notons-le au passage, un stéréotype narratif) sans avoir l'air d'y céder. Le procédé a le mérite d'être polyvalent car si la touche morale tempère ce que le récit pourrait avoir de trop cruel, elle ridiculise aussi la posture morale de l'auteur tout en fustigeant l'immoralité de la finance : « de toute façon, c'était de l'argent sale, indûment gagné. Cela ajoute au happy-end une petite note morale qui, rassurez-moi, devrait faire plaisir aux enfants. »²³

Flottant entre grâce, malice et cruauté, la polyphonie s'avère donc être un instrument spirituel distancé pour critiquer ce que la réalité sociale comporte d'insupportable. Tel est sans doute l'un des aspects les plus caractéristiques de cette œuvre tant le désir de dénoncer les rapports de domination sociale et leur cynisme, le déni de la pauvreté et la survalorisation des richesses, la consommation qui consume, constitue le nerf de ces récits. La polyphonie ironique est l'arme la plus à même d'exprimer le mépris porté par le discours dominant pour les gens de peu. Dans *Je veux voir Marcos*, la logorrhée du présentateur de télévision recouvrira ainsi *ad nauseam* le silence et la détresse, tandis que se révélera la face cachée de la lutte des classes :

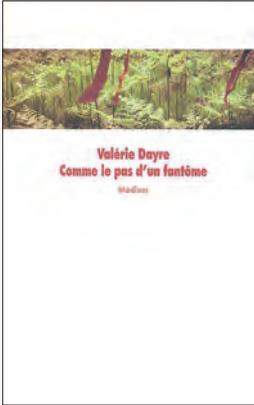
« Nous les avons sous nos yeux, voilà, ces mains de travailleuse, ces mains



↑
Valérie Dayre : *L'Ogresse en pleurs*,
ill. W. Erlbruch, Milan, 1996



↑
Valérie Dayre, ill. Sara : *Enchaîné*,
La Joie de lire, 2007.



de femme de peine, ces mains qui depuis plus de vingt ans nettoient, cirent, récurent, des mains, vous l'avez compris, des mains de femme de ménage. [...] Femme de ménage, c'est un métier dur et ingrat, tout le monde le sait. Déjà faire son propre ménage... mais alors celui des autres.»²⁴

Le discours dans *Sale gamine* sera plus explicite encore:
«[...] tout le monde est important, figure-toi. Chaque individu, chaque être vivant. Même toi, c'est dire!

[...] Ninon soupire en gonflant à fond les joues. Évidemment, il a fallu qu'elle tombe sur une intégriste anti-Mickey. Et vous me remettrez une louche de morale! À moins qu'il ne s'agisse de politique? Pire: d'idées! D'idéologie? Brrrr... Ça aussi, Papa, dit qu'il s'en tape.»²⁵

Qu'elle soit issue d'une «collectivité souffrante» abritant les «naufragés» d'une maison de retraite²⁶ ou qu'elle se construise sur des rapports de domination et d'asservissement entretenus au sein d'une même famille (*Les Nouveaux malheurs de Sophie*), l'inhumanité est une énigme toujours questionnable, toujours explorée. Les variations sur les limites de la narration formalisées par les déplacements de l'énonciation redoublent en ce sens le questionnement sur ce qui fonde les limites mêmes de l'humain.

On ne saurait par conséquent sous-estimer le fait que l'œuvre de Valérie Dayre nous propose aussi un miroir critique de la société. L'auteur veut «faire œuvre collective». Avec *Comme le pas d'un fantôme*, elle rend tout particulièrement compte de la fin des anciens modèles économiques dans un récit où se reconnaissent les influences du roman satirique britannique de la fin du XIX^e siècle. La dénonciation des inégalités sociales y est catégorique. L'opposition spatiale entre le manoir-du-maître-là-haut-sur-la-montagne et l'usine-des-ouvriers-au-fond-de-la-vallée modélise la dissymétrie des places occupées dans la hiérarchie sociale: «Alors il a levé les yeux vers la montagne, et son regard s'est arrêté juste sur les arbres qui nous cachent Quatre-Rives. C'est notre façon à nous d'en bas de faire comprendre qu'on parle de vous en haut.»²⁷

Les enfants découvrent cet ordre sans que leur clairvoyance ne puisse les mettre à l'abri du destin que d'autres ont préparé pour eux. Quel que soit leur désir d'«échappée», ils sont le résultat d'une société qui les fabrique: «Il a une idée [son père] si précise de ce qu'il veut faire de moi que parfois cela m'effraie», écrit Romain.²⁸ C'est pourquoi, s'ils sont capables de percevoir ce que le monde a d'imparfait – «dans la lumière électrique, les gens étaient très laids, incroyablement laids», observe Lili²⁹ –, ils sont d'abord «ce que l'on a fait d'eux, ils reproduisent», nous dit Valérie Dayre. Reflets d'une société conformiste³⁰ et intolérante (*Tes Petits camarades*), sadiques à l'instar de leurs parents (*Les Nouveaux malheurs de Sophie*), se pliant aux valeurs que la société leur impose (*Sale Gamine*), les enfants sont impitoyables. Leur douceur apparente voile leur «cruauté inconsciente»³¹ – «quelque chose entre le sourire mystérieux de la Joconde et celui du chat au pays des merveilles»³².

Pourtant, la fantaisie des enfants, Valérie Dayre la veut porteuse d'une utopie «à portée de main», dit-elle. On retrouve là une vision ancienne que l'on croyait avoir oubliée ou perdue. «Nous pouvons changer les choses» pensent les enfants qui veulent enlever la plus grosse dame du monde (*Miranda s'en va*). «J'aime Astrid comme on étouffe», avoue la victime consentante de *Sa dernière blague*³³. On ne s'étonnera donc pas si ces personnages d'enfants

surgissent quelquefois des contes avec une candeur délicieuse encore capable de nous émerveiller : la figure poétique d'un Petit Prince dans *Ce Cahier est pour toi*³⁴, dans *Sale Gamine* celle d'« une Poucette, une Gretel ».³⁵ Parce que l'enfant croit à ses espaces de pure humanité et de liberté absolue, il échoue à comprendre l'hypocrisie, les mensonges, les trahisons, les raisons d'adultes en somme, que la vie écrase et broie : « J'ai envie de voir quelque chose de beau », écrit Lili, « J'ai regardé partout. Je n'ai pas trouvé »³⁶.

LES CHEMINS IMPRÉVUS DE LA POÉSIE

« Les mots m'ont pris par la main », écrit Louis Aragon dans *Le Roman inachevé*. Valérie Dayre pourrait faire sienne cette formule, tant il est vrai qu'elle se laisse guider par les mots pour construire du sens. Les trouvailles lexicales d'une Sophie cédant au charme d'un monde luxueux avant de se laisser prendre aux reflets trompeurs de ce miroir aux alouettes, évoquent le monde créatif d'une enfance trop ingénue :

« - Tu vois, ça, c'est un des plus beaux marbres du monde, connu depuis la plus haute Antiquité : du marbre de Carrare.

Cas rare, comprend Sophie qui, comme est mentionné plus haut, n'a pas encore visité l'Italie. Rare, oui, pour la tante Cora, évidemment ».³⁷

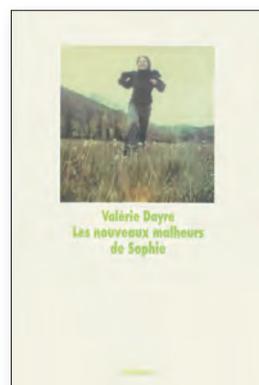
L'enfant ouvre un espace poétique imaginaire sans parvenir à déchiffrer les mobiles obscurs qui l'inspirent. « Amène, cela sentait l'humidité à l'ombre des vieilles pierres, les vitraux ternes ou ensoleillés de l'église où sa grand-mère le traînait chaque dimanche, autrefois », observe Alex.³⁸ Le déplacement sémantique opéré grâce au signifiant peut parfois, comme dans un rêve, être à l'origine d'une histoire. De l'homonymie entre l'injonction « laisse ! » et « la laisse du chien »³⁹ est peut-être né le désir de Lili d'imaginer une vie libre et heureuse pour un chien abandonné. Pour la grand-mère de *Ce Cahier est pour toi*, le délire se déploie autour d'une paronomase, l'inversion de la lettre d'un « petit chapeau à voilette violette ». Si le travail sur le signifiant permet donc de mettre à jour, comme dans la poésie surréaliste, un sens second, la puissance évocatrice du mot possède surtout une fonction conjuratoire : « Lili comprit que Venise, Bora-Bora n'étaient que des mots faits pour rassurer des grandes personnes, leur laisser croire que le rêve a une patrie, un pays, des villes, des plages, des lagunes, des gondoles ou des palmiers, parce que dans toutes les gorges l'araignée parfois, tisse sa pesante pelote ».⁴⁰

La poésie allège, déplace le centre de gravitation, le centre de gravité du récit. Un lyrisme bucolique illumine la vision de la vieille dame minée par la maladie d'Alzheimer :

« [...] dans la pénombre humide, sous un troène, dans la terre noire où pointaient péniblement des rares brins d'herbe, les clochettes d'une jacinthe mauve commençaient à s'ouvrir. Le bleu mauve soutenu des corolles et le vert cru satiné des feuilles paraissaient capter toute la lumière du matin, avare en cet endroit ».⁴¹

La métaphore délivre Miranda de son poids : « Sa masse glisse, tombe à terre, sans autre bruit qu'un froissement de tulle, une fêlure de feuille morte »⁴² ; l'ogresse devient plus humaine dès lors qu'elle saisit la portée signifiante de la métaphore : « donnez-moi un petit à aimer sans le manger ».⁴³

« Lili comprit que Venise, Bora-Bora n'étaient que des mots faits pour rassurer des grandes personnes, leur laisser croire que le rêve a une patrie, un pays, des villes, des plages, des lagunes, des gondoles ou des palmiers, parce que dans toutes les gorges l'araignée parfois, tisse sa pesante pelote ».
C'est la vie, Lili.



« il faudra bien qu'ils finissent par parler, tous les autres qui ne veulent rien dire ».

Le jour où l'on a mangé l'écrivain



La voix circonscrit les échos du silence et l'épaisseur du roman se trame sur ses non-dits : « il faudra bien qu'ils finissent par parler, tous les autres qui ne veulent rien dire ». ⁴⁴

Alors ? Alors, on ne saurait prétendre faire l'inventaire de tous les objets de ce cabinet de curiosité. Plus que sur la virtuosité des exercices de style, on aimerait s'attarder sur ce souvenir de foire que *Miranda s'en va* inspire comme *L'Homme qui rit* de Victor Hugo ou bien sur la boutique du marchand de jouets de *Retour en Afrique* qui rappelle *Le Magasin d'antiquités* de Charles Dickens, le bric-à-brac de *La Peau de chagrin* ou celui des *Bottes de sept lieues* de Marcel Aymé. Peut-être aurait-il fallu préciser avec quelle habileté Valérie Dayre pratique l'art du dialogue, cet art du théâtre, qui a contribué « à sa formation d'écrivain », dit-elle ⁴⁵ ; surtout explorer la manière dont elle travaille la limite, examiner comment la délocalisation de la voix et le brouillage de la frontière entre réel et fiction, comment tout cela a partie liée avec une humanité qui semble avoir brisé la limite des liens humains. N'est-ce pas dans une certaine mesure ce que nous révèle la conteuse d'*Enchaîné* : « Je connais quelqu'un, / Je ne dirai pas qui, / Qui a brisé la chaîne, / tranché le collier / Le chien a filé » ⁴⁶ ? L'ironie en renforçant la conscience de cette brisure, constitue de ce point de vue un espace de résistance critique, qui privilégie l'inconciliable.

Reconnaissons donc l'originalité d'une voix qui cherche sa ligne de fuite, et la trouve. C'est à Rainer Maria Rilke – cet autre compagnonnage littéraire de Valérie Dayre – qu'il reviendra finalement d'avoir le dernier mot car c'est là que se situe, à n'en pas douter, la quête de l'écrivain quand elle est absolue :

« Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée ». ⁴⁷ ●

MARIE-HÉLÈNE
ROUTISSEAU



www

Retrouvez sur notre site
la bibliographie complète
de Valérie Dayre
<http://lajoieparleslivres.bnf.fr>

1. Daniel Delbrassine, « Les Romans de Valérie Dayre », *Lectures* n°126, p.48.
2. On relèvera cette allusion à *Candide* dans *C'est la vie, Lili* : « Bref tout allait "pour le mieux dans le meilleur des mondes... possibles" ». Valérie Dayre : *C'est la vie, Lili*, Paris, Rageot, 1991, p.53.
3. J'ai pu rencontrer Valérie Dayre grâce à *La Revue des livres pour enfants*. Les paroles que nous rapportons dans cet article proviennent de notre rencontre. Les autres citations sont référencées.
4. Notamment Daniel Delbrassine, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écritures, thématiques et réceptions*, SCEREN-CNDP de l'Académie de Créteil ; La Joie par les livres, 2006, pp. 398-399 et Christine Plu, « Valérie Dayre : une expérience extrême et singulière de lecture aigre-douce », *Le Français aujourd'hui*, n°175, 2011, pp.129-136.
5. *Miranda s'en va* (1989), Paris, L'École des loisirs, 2000, p.7.
6. *Ibidem*, p.103.
7. *Enchaîné*, illustrations de Sara, Genève, La Joie de lire, 2007.
8. *Ce Cahier est pour toi*, Genève, La Joie de lire, 2008, p.67.
9. « – Oh, vous savez, madame T... Ce qu'on voit ou ce qu'on ne voit pas... Ça concerne chacun finalement », *Ibidem*, p.84.
10. Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp.246-247.
11. *C'est la vie, Lili*, Paris, Rageot, 1991, p.22.
12. *Sale gamine*, Paris, L'École des loisirs, 1999, p.21.
13. *Miranda s'en va*, p.53.
14. *Retour en Afrique*, Paris, L'École des loisirs, 2004, pp.58-59. On reconnaîtra ce même discours méta-narratif dans l'épilogue de *Sale gamine*, p.158.
15. *C'est la vie Lili*, p.88 et p.89.
16. *Ibidem*, p. 140.
17. *Le Jour où on a mangé l'écrivain*, Paris, L'École des loisirs, 1997, p.117.
18. *Le Dernier orang-outan*, Paris, Thierry Magnier, 2011, p.15.
19. *C'est la vie, Lili*, p.24 et p.23.
20. Cette fonction méta-narrative, réflexive et critique, rappelle celle du chœur dans les tragédies antiques.
21. *Retour en Afrique*, p.62.
22. *Ibidem*, p.60.
23. *Sale gamine*, p.160.
24. *Je veux voir Marcos*, Paris, L'École des loisirs, 1998, p.11.
25. *Sale gamine*, p.56 et p.58.
26. *Ce Cahier est pour toi*, p.35 et p.25.
27. *Comme le pas d'un fantôme*, Paris, L'École des loisirs, 2002, p.103.
28. *Ibidem*, p.39.
29. *C'est la vie, Lili*, p.46.
30. « Tous les enfants sont rétrogrades, d'affreux petits conservateurs. », dit le papa de Lili, *Ibidem*, p.23.
31. *Ce Cahier est pour toi*, p.74.
32. *Sa dernière blague*, Paris, L'École des loisirs, 1998, p.10.
33. *Ibidem*, p.40.
34. « – Attention, a-t-il crié. Je me suis immobilisée. Je lui ai demandé à quoi je devais faire attention. - Tu as failli marcher sur la jacinthe. » *Ce Cahier est pour toi*, pp.59-60.
35. *Sale gamine*, p.21.
36. *C'est la vie Lili*, p.17.
37. *Les Nouveaux malheurs de Sophie*, Paris, L'École des loisirs, 2001, p.38.
38. *Miranda s'en va*, p.41.
39. *C'est la vie, Lili*, p.96 et p.97.
40. *Ibidem*, p.144.
41. *Ce Cahier est pour toi*, p.60.
42. *Miranda s'en va*, p.125.
43. *L'Ogresse en pleurs*, illustrations de Wolf Erlbruch, Paris, Milan, 1996.
44. *Le Jour où l'on a mangé l'écrivain*, p.11.
45. « Valérie Dayre », *Lecture jeune*, n°127, septembre 2008, p.8.
46. *Enchaîné*, *Ibidem*.
47. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Bernard Grasset, 1941, pp.15-16.