

# LIBRE COURS

Actualité de la recherche sur le livre et la lecture des enfants et des jeunes

## QUESTIONS DE POINTS DE VUE QUAND LA COMPLEXITÉ FORMELLE DU ROMAN PARTICIPE À LA FORMATION DU LECTEUR

PAR DANIEL DELBRASSINE

**Daniel Delbrassine**

est Maître de conférence à l'Université de Liège. Spécialiste du roman adolescent auquel il a consacré sa thèse. Il intervient à ce sujet dans la formation des bibliothécaires de Belgique francophone.

↵

Olivier Adam : *La Messe anniversaire*, L'École des loisirs, 2016 (Medium poche).

↵

Anne-Laure Bondoux : *Tant que nous sommes vivants*, Gallimard Jeunesse, 2014.

↵

Melvin Burgess : *Junk*, Gallimard Jeunesse, 2002 (cop. 1998).

←

U4, Syros/Nathan Jeunesse, 2015

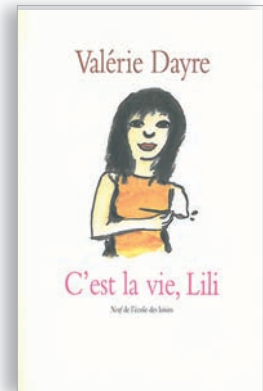
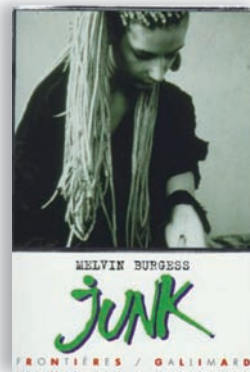
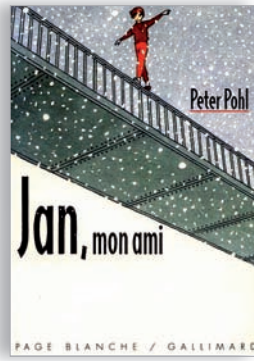
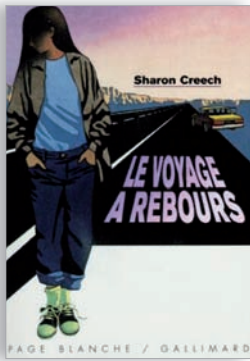
←

Chris Donner : *Emilio ou la petite leçon de littérature*, L'École des loisirs, 2008.

**Ceux qui suivent de près la production romanesque sont frappés par la profusion des romans où plusieurs narrateurs se succèdent et se croisent pour construire un arc narratif. Comment regarder cette tendance littéraire inventive? Nous avons demandé à Daniel Delbrassine de creuser la question.**

Les observateurs du roman adressé aux adolescents s'étonnent aujourd'hui de l'abondante présence de procédés narratifs complexes, et particulièrement de la multiplication des focalisations ou points de vue. Il est vrai que nombre de titres très récents se distinguent par le choix de voix multiples (polyphonie) ou d'autres dispositifs (comme la focalisation interne variable<sup>1</sup>) qui donnent une vision plurielle sur l'intrigue.

Pourtant, ce phénomène n'est en rien une nouveauté. Déjà en 1996, la spécialiste suédoise Maria Nikolajeva constatait « la tendance générale, dans la littérature pour la jeunesse contemporaine, à la désintégration du récit épique traditionnel »<sup>2</sup>. Elle expliquait que l'on était passé d'un narrateur unique qui donne le récit chronologique d'une intrigue linéaire menant à une fin apaisante (« roman épique »), à un récit influencé par les caractéristiques de l'art post-moderne, qui joue sur les codes et normes littéraires généralement acceptés (« roman polyphonique »).



Dans un corpus de 247 romans pour adolescents publiés en France entre 1997 et 2000, il apparaissait que 27 titres présentaient une instance narrative multiple ou hybride. Cette tendance semblait déjà consubstantielle au genre lorsqu'il s'est développé en France dans les années 1990, sous l'influence d'auteurs américains, suédois, britanniques, et allemands, dont les romans sont aujourd'hui des classiques : *Le Voyage à rebours* (Sharon Creech), *Jan mon ami* (Peter Pohl), *Junk* (Melvin Burgess)...<sup>3</sup>

L'observation de ce corpus francophone de 247 titres avait permis de démontrer que la complexité des procédés littéraires en question n'était pas (ou plus) un problème aux yeux des auteurs qui s'adressent à la jeunesse. Et l'on pouvait déjà affirmer il y dix ans que «la variété des procédés et l'abondance de certains d'entre eux (l'hybridation de l'instance narrative, par exemple) autorisent à penser qu'il n'y a, dans le chef des auteurs, aucune réticence à recourir à ces moyens narratifs»<sup>4</sup>. Ce phénomène de complexité littéraire touchait même les publics les plus jeunes, notamment avec les romans de Chris Donner (*Emilio ou la petite leçon de littérature*) et Valérie Dayre (*Retour en Afrique, C'est la vie, Lili*) qui confrontaient les enfants aux jeux métanarratifs.

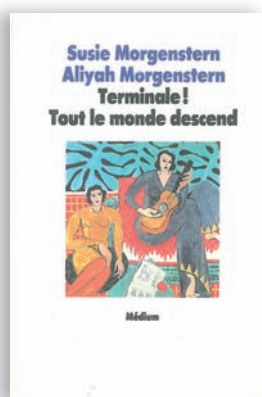
Plus récemment, dans son *Introduction à la littérature de jeunesse* (2009), Isabelle Nières consacrait quatre pages à «Jouer avec les narrateurs»<sup>5</sup> et elle évoquait le choix d'une «pluralité de narrateurs [...] dans un certain nombre de romans

contemporains», citant *Terminale! Tout le monde descend* (1985) de Susie et Aliyah Morgenstern, *Verte* (1996) de Marie Desplechin et *Le jour où on a mangé l'écrivain* (1997) de Valérie Dayre.

## POURQUOI ?

Sur le plan esthétique, on sait que la littérature générale adressée aux adultes a lentement évolué vers un usage fréquent de ces procédés littéraires. Il s'agit d'un mouvement de fond, déjà ancien, comme le constatent Jean Kaempfer et Filippo Zanghi pour la vision de l'intrigue à travers les yeux du (ou des) personnage(s) : «L'utilisation de plus en plus massive de la focalisation interne depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, peut être rattachée à la crise de la modernité, où le sens et la valeur de l'action humaine, sur lesquels s'interrogent les récits, ne vont plus de soi»<sup>6</sup>. Cette préférence esthétique semble répondre à deux évolutions : celle du monde à représenter et celle des supports du récit.

La fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ont vu se mettre en place une société marquée par les «multi», les «pluri» et les «trans» : milieux multiculturels, recherche pluridisciplinaire, récits trans-médiatiques, familles recomposées, identités trans-genres, fonctions multi-tâches... Le (jeune) lecteur de 2016 se trouve face à un monde éclaté, atomisé, dans lequel il n'y a plus un grand récit sur lequel tous s'accordent mais des histoires, non plus une vérité admise ou imposée mais des réalités, toutes différentes.



Chez les auteurs, la volonté de rendre compte de cette évolution quant aux valeurs et modèles implique naturellement l'usage de formes qui permettent de traduire en récits la relativité des normes et l'importance des différences.

Ainsi, nous trouvons deux narrateurs en alternance dans *Au-delà des étoiles*, de Beth Revis (2014 – *Across the Universe*, 2011). Ils fonctionnent comme deux regards différents sur la même histoire : l'une (Amy) est issue de notre monde, avec nos codes et nos réactions, l'autre (Elder), né sur le vaisseau, est influencé par les usages de cette micro-société totalitaire. Le récit progresse, sans répéter les scènes, avec une focalisation qui alterne d'un chapitre à l'autre, pour montrer comment l'un et l'autre vont peu à peu se comprendre, puis négocier un terrain d'entente sur le plan éthique.

D'autre part, le développement des nouveaux supports du récit ne manque pas d'influencer la création romanesque. La littérature évolue en lien avec les supports audiovisuels (Internet, séries télé, cinéma, jeux) et l'on constate une influence « trans-médiatique » sur le plan formel. On observe ainsi la banalisation de certaines formes de suspense popularisées par les récits des médias audiovisuels : montage en damier cinématographique, intrigues multiples des séries, schéma arborescent (cf. lien hypertexte) des intrigues, etc.

Dans *CIEL: l'hiver des machines* (2014), Johan Heliot donne à son lecteur cinq intrigues autonomes mais liées entre elles : on passe donc sans cesse d'un suspense à l'autre, tout en sachant que les actions des uns et des autres convergent dans une même direction. Ce récit éclaté ne pose guère de problèmes à des jeunes lecteurs rompus à ces procédés, grâce à leur expérience des jeux et récits sur supports numériques.

## QUELLE FONCTION ?

Dans la littérature adressée aux adultes comme ailleurs, ces procédés remplissent des fonctions essentielles dans la réception des récits par le lecteur : représentation, identification, suspense, etc.

Lorsque les auteurs cherchent à embrasser les différentes facettes d'une question, à représenter la complexité, dans un monde où la vérité est toujours multiple, dans un domaine où tout est relatif, lorsqu'ils veulent « [mettre] en lumière la subjectivité de toute lecture du réel »<sup>7</sup>, le recours à des voix multiples s'impose comme un moyen littéraire efficace. C'était le choix de Melvin Burgess dans *Une idée fixe* (2004 – *Doing it*, 2003), quand il mettait en scène trois JE narrateurs-héros différents pour approcher le parcours d'initiation affective et sexuelle des grands adolescents. C'est plus encore le choix des éditions Syros / Nathan, quand elles publient *U4* (2015). Cet ensemble de quatre romans aux auteurs différents s'articule autour d'une même histoire, vécue par quatre héros distincts dont les récits se rencontrent et se recourent.



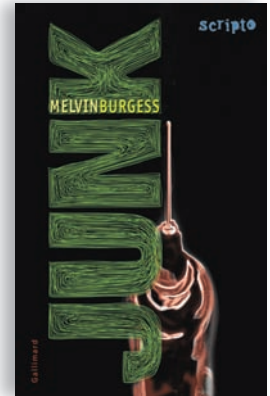
Autre enjeu essentiel, l'identification lecteur / personnage participe des processus de séduction du lecteur. Comme beaucoup de séries télévisuelles, certains récits veillent à offrir un support d'identification à tous, en multipliant les personnages-héros. Ainsi, dans un roman de chick-lit comme *Les Perfectionnistes* (2015, *Perfectionnists*, 2014), le point de vue (focalisation) passe sans cesse d'une « Barbie » à l'autre, et les personnages se connaissent tous parce qu'ils sont impliqués dans une seule et même intrigue. Le roman donne donc un récit « collectif », où chaque personnage est une porte d'entrée ouverte au mouvement d'identification de la lectrice. Bien consciente de la forme éclatée de son récit, l'auteure évoque dans ses remerciements un « puzzle » élaboré « pièce par pièce ».

Cette multiplication des voix ou des points de vue permet aussi de renforcer le suspense en organisant un retardement systématique de l'avancée de chaque fil narratif.

Si nous revenons à *CIEL: l'hiver des machines*, de Johan Heliot, nous trouvons un montage typique des séries télé, avec une interruption incessante de l'intrigue qui concerne un personnage pour passer à un autre (on suit cinq fils narratifs en parallèle). L'effet produit est notamment un accroissement global d'une tension basée sur la suspension momentanée et l'attente de la suite. Le même phénomène global est vécu en des lieux distincts par des personnes différentes : ces micro-récits avec focalisation par chaque personnage, sont donnés dans un ordre constant, et

donc prévisible. Par ailleurs, l'impact du roman sur le lecteur, et notamment sa fonction d'aver-tissement (un « big bug »), n'en est que renforcé, puisque le phénomène est perçu dans toute son ampleur. La comparaison avec un classique comme *Les Enfants de Noé* (Jean Joubert, 1987), où l'intrigue est racontée par un seul jeune protagoniste à la vision forcément limitée, permet de mesurer combien la multiplication des points de vue par Johan Heliot élargit la perception de la catastrophe.

Le procédé littéraire adopté peut aussi viser à inscrire l'œuvre dans une culture, par l'usage d'un dispositif qui renvoie presque forcément à tel ou tel récit consacré. *La Lune du tigre*, d'Antonia Michaelis (2015, *Tigermond*, 2006), présente deux niveaux narratifs, avec un récit-cadre et un récit encadré, imitant un modèle classique, celui des *1001 nuits* ou du *Décameron*. Au fil du récit, les deux niveaux s'interpénètrent et mènent le lecteur à une réflexion sur les limites entre fiction et réalité. Dans *Tant que nous sommes vivants* (2014) d'Anne-Laure Bondoux, l'apparition sporadique d'un NOUS interpelle le lecteur. Il faut attendre la page 117 (« mes parents ») pour comprendre qui prend en charge le récit de Bo et Hama. Tsell parle au nom d'une collectivité dont elle est la mémoire (page 295) et dont elle représente l'histoire dans un spectacle. Ce Nous inconnu devient un Nous-Je, où la voix du conteur prend en charge la mémoire collective : le récit s'inscrit dans la tradition du récit mythique des origines.



## DES FONCTIONS PROPRES AU ROMAN POUR LA JEUNESSE ?

Certains enjeux spécifiques de la littérature de jeunesse permettent de comprendre le contexte particulier dans lequel ces procédés sont exploités. Trois raisons tiennent à la nature même du lecteur. C'est cependant par l'auteur qu'il faut commencer.

La légitimation « littéraire » de l'auteur qui s'adresse à un jeune public est une question qui accompagne toute l'histoire de la littérature de jeunesse. Vu la non-spécificité apparente du genre romanesque, par rapport à la même forme adressée aux adultes, et contrairement à des genres plutôt propres à la jeunesse comme l'album, les auteurs ont historiquement dû assumer un statut d'infériorité par rapport à leurs collègues. Dans le cours des années 1990, période où le roman adressé aux adolescents s'est constitué en genre spécifique, les auteurs (et les éditeurs) ont parfois cherché à asseoir leur légitimité littéraire en accentuant la « littérarité » du texte. Cette volonté d'affirmer la liberté créatrice de l'auteur, comme une tentative de s'assimiler à la littérature des adultes, s'est notamment manifestée par l'usage fréquent des procédés les plus complexes : début *in medias res*, chronologie déstructurée, rupture dans l'instance narrative, récit polyphonique, roman épistolaire, récit encadré... On notera pourtant que ces procédés assumaient leur fonction, n'étaient jamais gratuits, et que leur usage s'est (presque) toujours justifié en termes d'effet, d'impact sur le lecteur. Ce n'est pas un hasard si parmi

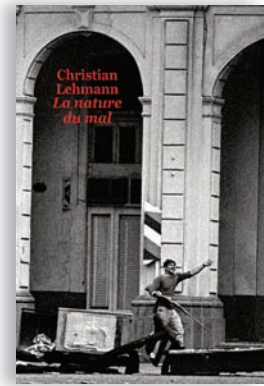
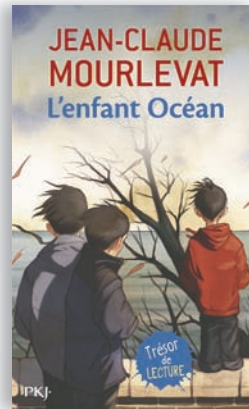
les « classiques » du roman adressé aux adolescents figure un nombre non-négligeable de récits porteurs des procédés évoqués : les prescripteurs ont ainsi participé à la légitimation du genre...<sup>8</sup>

## SÉDUIRE

Une autre des spécificités du roman adressé à la jeunesse est certainement la préoccupation pour la « séduction du lecteur »<sup>9</sup> : divers procédés concourent à la prise en charge de ce lecteur réticent ou « non-complaisant » (Aidan Chambers), comme dans *Broadway Limited* (2015) de Malika Ferdjoukh. Ce roman aux allures de série télé pour les ados et les plus grands offre des personnages nombreux (16-21 ans), dans le New York de l'après-guerre. La focalisation interne multiple, où nous avons tour à tour la vision de l'un ou l'autre personnage, permet l'identification à certains et surtout favorise la prise en sympathie de beaucoup, selon un mécanisme que Vincent Jouve dénomme « homologie des situations informationnelles »<sup>10</sup>. Processus d'identification, système de sympathie, suspense continu : le tome 1 de ce qui ressemble à un cycle<sup>11</sup> sur l'entrée dans le monde adulte ne manque pas de captiver son lecteur.

## PROTÉGER

Dans le contexte de la littérature de jeunesse, les procédés littéraires peuvent aussi viser un autre objectif que la séduction du lecteur : la protection de celui-ci. Dans *Junk* (1998 – *Junk*, 1996) de Melvin Burgess, nous sommes face à onze narrateurs en alternance... Cette pléthore de voix pourrait passer



pour un artifice gratuit, mais il n'en est rien. Ce roman – souvent critiqué pour le réalisme brutal avec lequel il dépeint la descente aux enfers de deux jeunes héroïnomanes – présente là un puissant mécanisme de protection du lecteur. Afin d'empêcher toute identification aux héros et démentir leurs propos rassurants, le récit conduit ses lecteurs à prendre du recul, à recouper les informations et surtout à éviter toute identification malsaine.

Dans le *Roméo sans Juliette* (2015) de Jean-Paul Nozière, l'alternance entre le récit de Roméo et celui de Juliette remplit des fonctions multiples : un enrichissement de l'analyse psychologique, grâce au regard extérieur de l'un sur l'autre, un effet de contraste entre les deux destins mis en parallèle, notamment. Mais surtout, le dispositif des deux voix empêche le lecteur de trop s'identifier à un Roméo pris dans une spirale d'auto-exclusion. Enfin, l'alternance joue aussi pour alléger la charge négative du récit et soulager le lecteur...

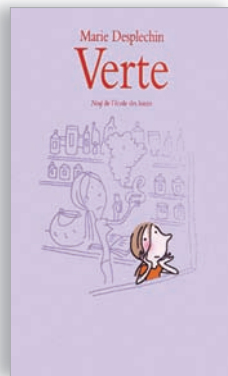
## FORMER

La préoccupation pour la formation du lecteur, pierre angulaire de la littérature de jeunesse, explique aussi l'usage d'un grand nombre de moyens littéraires. Dans ce contexte, on comprend quelle tâche attend le lecteur des romans adressés à la jeunesse : construire le sens à partir de récits différents, ou une vérité à partir de points de vue distincts, parfois même contradictoires. La forme des récits se présente donc comme un dispositif qui implique le développe-

ment de compétences particulières, sur le plan de la « lecture littéraire » (par exemple, décoder et apprécier les procédés employés) et sur le plan des valeurs (par exemple, nuancer une position ou rencontrer des idées différentes).

*La Messe anniversaire* (2003) d'Olivier Adam offre ainsi cinq voix, celles de Titou, Sophie, Nico, Marilou, et Alex, qui racontent leur année de deuil et, comme un kaléidoscope de souvenirs, recomposent l'image de Caroline. Ces cinq expériences du deuil livrées au lecteur montrent comment chacun a pu assumer le drame de la perte. Quand Jean-Claude Mourlevat donne, dans *L'Enfant Océan* (1999), les 33 pièces d'un récit-puzzle composé par les déclarations des acteurs et des témoins de l'histoire, il invite son lecteur à une démarche de construction du sens qui court tout au long du roman. Trier et recouper les informations, analyser et nuancer les propos, autant de pratiques certainement utiles aujourd'hui...

L'usage de narrateurs non-fiables, comme dans *La Nature du mal* (1998) de Christian Lehmann, s'est aujourd'hui banalisé. C'est le cas de Roméo dans *Roméo sans Juliette* (2015), c'est aussi celui de Silas dans *#Bleue* (2015) de Florence Hinckel : deux narrateurs se partagent un récit en trois parties, avec Silas, puis Astrid, puis Silas. Ce dernier devient un narrateur non-fiable après qu'il ait été « oblitéré ». Le lecteur (prévenu) doit se méfier et prendre distance par rapport à ses propos ; or, cette attitude est justement celle que l'auteure veut développer face à l'ensemble du système social décrit dans cette dystopie...



La compréhension de l'intrigue n'est possible que par la mise en commun des récits successifs, chaque narrateur apportant sa part de vérité.

Si cet apprentissage de la « lecture littéraire » implique de s'initier à des procédés complexes, il exige aussi, de la part de l'auteur / éditeur, une prise en charge des difficultés éventuelles du lecteur en formation. Auteurs et éditeurs n'hésitent donc pas à mettre en œuvre certains moyens dont la fonction est d'aider le lecteur, notamment par le signalement des procédés complexes. La démarche est d'autant plus évidente que le public est jeune, comme dans *Verte* (1996) de Marie Desplechin, où les cinq parties portent en titre la voix qui s'exprime, par exemple « Ce qu'en disait Ursule » (La voix d'une mère). On est ici en collection « Neuf », mais on notera que ce type de signalement est aussi présent dans des œuvres destinées aux adultes<sup>12</sup>.

Les phénomènes qui touchent aujourd'hui le roman adressé aux adolescents n'épargnent pas les très jeunes lecteurs et l'album est lui aussi, et depuis longtemps, un champ d'expérimentations narratives... Que l'on songe par exemple au narrateur non-fiable de Jon Scieszka dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* (1991). ●

1. Procédé par lequel le lecteur voit l'intrigue à travers les yeux de plusieurs personnages.
2. « The central idea in my whole study is the general tendency in contemporary children's literature towards the disintegration of traditional epic narrative. » Maria Nikolajeva, *Children's Literature Comes of Age – Toward a New Aesthetic*. Garland Publishing, New York and London, 1996, p. 119.
3. Titres en langue originale : *Walk two moons* (1994), *Janne min vän* (1985), *Junk* (1996).
4. Daniel Delbrassine : *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. SCÉREN-CRDP de Créteil / La Joie par les livres, 2006, p 214.
5. Didier Jeunesse, pages 112-115.
6. Jean Kaempfer et Filippo Zanghi : *Méthodes et problèmes – La perspective narrative*, 2003, Université de Lausanne. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html>  
Adresse consultée le 31-12-2015
7. Isabelle Nières, *op. cit.*, p. 114.
8. Voir par exemple les exercices de style de Valérie Dayre dans *Le Jour où on a mangé l'écrivain* (1997) ou *C'est la vie, Lili* (Rageot, 1991, L'École des loisirs, 2002).
9. Daniel Delbrassine, *op. cit.*, pages 237-270.
10. Vincent Jouve : *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 131.
11. Anne Besson : *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries dans la littérature de genre*. CNRS éditions, 2004.
12. Cette volonté de signalisation apparaît chez Russell Banks (*De beaux lendemains*), chez William Faulkner (*Tandis que j'agonise*), chez Milan Kundera (dans la table des matières de *La Plaisanterie*), et chez Anne Hébert (*Les Fous de Bassan*) par exemple. Le même principe est appliqué par le dessinateur Enki Bilal dans son album *32 décembre* pour signaler, dans la marge, lequel des trois récits simultanés est représenté sur la planche.