



L'INTER-DIT : UN JEU D'ADRESSES : quand écrivent pour la jeunesse à L'école des loisirs et pour les adultes aux Éditions de l'Olivier Christophe Honoré et Manuela Draeger et Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Christian Lehmann, Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos, Valérie Zenatti...

Florence Traisnel

► **To cite this version:**

Florence Traisnel. L'INTER-DIT : UN JEU D'ADRESSES : quand écrivent pour la jeunesse à L'école des loisirs et pour les adultes aux Éditions de l'Olivier Christophe Honoré et Manuela Draeger et Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Christian Lehmann, Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos, Valérie Zenatti.... Littératures. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambresis, 2016. Français. NNT : 2016VALE0028 . tel-01496950

HAL Id: tel-01496950

<https://theses.hal.science/tel-01496950>

Submitted on 28 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES ET DU HAINAUT-CAMBRÉSIS

laboratoire CALHISTE

ÉCOLE DOCTORALE SHS LILLE NORD DE FRANCE

Thèse pour l'obtention du grade de docteur

Langues et littérature françaises

L'INTER-DIT : UN JEU D'ADRESSES

Quand écrivent pour la jeunesse à L'école des loisirs et pour les adultes aux Éditions de l'Olivier

Christophe Honoré et Manuela Draeger

et Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Christian Lehmann,
Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos, Valérie Zenatti...

Présentée et soutenue à Valenciennes le 16 décembre 2016 par **Florence TRAISNEL**

Sous la direction de **Mme Agnès SPIQUEL**

Membres du jury :

M. Bruno BLANCKEMAN, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III,
rapporteur et président du jury

Mme Cécile BOULAIRE, Maître de conférences habilitée à diriger des recherches à
l'Université François-Rabelais de Tours

Mme Nathalie PRINCE, Professeur à l'Université du Maine, rapporteur

Mme Agnès SPIQUEL, Professeur émérite à l'Université de Valenciennes et du
Hainaut-Cambrésis, directrice

M. Vincent VIVÈS, Professeur à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

À nos enfants, Émile et Zélie

À nos parents, Catherine et Christian

Remerciements

Acolouthia a un autre sens : le cortège d'amis qui m'accompagnent, me guident, auxquels je m'abandonne. Je voudrais désigner par ce mot ce champ rare où les idées se pénètrent d'affectivité, où les amis, par le cortège dont ils accompagnent votre vie, vous permettent de penser, d'écrire, de parler. Ces amis : je pense pour eux, ils pensent dans ma tête. Dans cette couleur du travail intellectuel (ou d'écriture), il y a quelque chose de socratique : Socrate tenait le discours de l'Idée, mais sa méthode, le pas-à-pas de son discours, était amoureux ; pour parler, il lui fallait la caution de l'amour inspiré, l'assentiment d'un aimé dont les réponses marquaient la progression du raisonnement. Socrate connaissait l'Acolouthia. [...] Je puis alors faire comprendre pour moi ce colloque : sa fonction a été d'accroître, de développer, ce que j'appellerai la brillance de l'amitié. Parvenu à ce stade de ma vie, au terme d'un colloque dont j'ai été le prétexte, je dirai que j'ai l'impression et presque la certitude d'avoir réussi plus mes amis que mon œuvre.

Roland Barthes, concluant le colloque de Cerisy qui lui avait été consacré

Une page se tourne aujourd'hui puisque j'achève la rédaction de ma thèse et je voudrais chaleureusement remercier toutes celles et ceux qui m'ont accompagnée pendant ces six années et qui auront permis que ce travail aboutisse.

Ma reconnaissance va d'abord à Agnès Spiquel, ma directrice, qui a d'emblée cru en ce projet. Nos échanges m'ont été précieux du début à la fin. Ses relectures attentives ont stimulé ma réflexion, son enthousiasme n'a cessé de me porter, son écoute et la justesse de ses avis m'ont aidée à cheminer.

Merci à mon laboratoire, à ses directeurs M. Herbin et Mme Beck qui m'ont accordé leur confiance et leur soutien afin de mener à bien plusieurs projets. Merci à tout le personnel administratif et tout particulièrement aux secrétaires pour leur gentillesse et leur efficacité. Je veux également faire part de ma gratitude à celles et ceux qui, en m'invitant à participer à des événements universitaires ou en m'associant à leurs travaux, m'auront permis de faire mes premiers pas dans le monde de la recherche.

Mes pensées vont également aujourd’hui vers mes proches. Je remercie mes parents et mes beaux-parents qui m’ont donné du temps en accueillant Émile et Zélie pour que je puisse écrire. Merci à la famille, aux collègues et aux ami(e)s qui ont manifesté de l’intérêt pour ma recherche, qui m’ont soutenue et encouragée. Merci de tout cœur à Thierry pour sa généreuse patience.

Je souhaite enfin adresser un immense merci à mon frère Antoine et mon amie Sophie, mes deux plus fidèles acolytes. Depuis que j’ai entrepris ce travail, ils ont été mes interlocuteurs privilégiés. Avec une infinie générosité, chacun a lu et brillamment commenté mes pages. Nos dialogues, joyeux et passionnés, n’ont pas cessé de les rendre meilleures.

Résumé :

Le nombre d'auteurs contemporains qui écrit pour les adultes et pour les enfants va croissant, à tel point que la critique anglophone a forgé le terme de *crosswriters* pour les désigner. Ce travail se propose d'observer ces va-et-vient entre L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier de 1991 à 2011. Ces circulations répondent à d'importants enjeux éditoriaux et témoignent du rôle crucial des éditeurs dans l'accompagnement des écrivains.

Cette thèse s'intéresse plus particulièrement à Christophe Honoré et Manuela Draeger (un des hétéronymes d'Antoine Volodine). Tous deux usent singulièrement du *crosswriting* puisque certains de leurs textes pour enfants et de leurs textes pour adultes se répondent au point qu'un inter-dit peut siéger dans le blanc qui sépare ces deux corpus. Ce phénomène d'intratextualité, adossé à un geste de polyadresse, remet en cause l'intransitivité supposée de la littérature car pour être décrypté, ce dit en suspens appelle un lecteur transgénérationnel.

Cet inter-dit est le lieu où se jouent des transitions d'un âge vers un autre, des transmissions d'une génération à une autre... Mais c'est aussi le lieu de ce qui ne passe pas et vient trouer l'œuvre pour faire écho au trauma individuel ou collectif. Et si c'est toujours le texte pour adultes qui délègue au texte pour enfants ce qui ne peut être articulé dans une langue adultocentrée, ces transferts ne viennent jamais suturer la béance du dispositif intratextuel mais explorent en littérature jeunesse d'autres rapports à la langue et disent quelque chose de l'être de langage que nous sommes.

Mots-clefs : Littérature de jeunesse – Littérature générale – Inter-dit – Intratextualité – (Poly)adresse – Transitivité de la littérature – Lecteur – Langage – Christophe Honoré – Manuela Draeger

INTER-DICTION: A GAME OF ADDRESS

A Study of

Christophe Honoré and Manuela Draeger

Writing for Children with L'école des loisirs Press and for Adults with Éditions de l'Olivier Press

Along with Writers such as Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Christian Lehmann, Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos, Valérie Zenatti...

Abstract :

The number of contemporary authors who write both for adults and children keeps rising, so much so that anglophone criticism has coined the term *crosswriters* to label the phenomenon. This work proposes to observe back-and-forth crossings between L'école des loisirs and Éditions de l'Olivier between 1991 and 2011. What motivate these crossings are important editorial stakes that attest to the crucial role played by publishers in guiding their authors.

This dissertation will look more specifically to Christophe Honoré and Manuela Draeger (one of Antoine Volodine's heteronyms). Both writers resort to crosswriting in singular ways as some of their children's books and books for adults respond to one another to such an extent that what I call an "inter-diction" lodges itself in the interstice that divides their respective corpuses. This phenomenon of intratextuality, supported by a gesture of polyaddress, calls into question literature's supposed intransitivity given that, in order to be decrypted, this suspended diction calls for a transgenerational reader.

This inter-diction is the stage where are performed transitions from one age to another and where occur transmissions from one generation to the next. But it is also the site of what does not pass, of what punctures the work in an echo to individual or collective trauma. And if it is always the texts written for an adult readership that devolve to those for children what cannot be articulated in an adultocentered language, these transfers never seek to suture the abyss opened by intratextuality but rather explore through children's literature alternative relations to language, thereby teaching us something about the linguistic beings that we are.

Keywords : Children's literature – General literature – Inter-diction – Intratextuality – (Poly)address – Transitivity of Literature – Reader – Language – Christophe Honoré – Manuela Draeger

Sommaire

Introduction	13
Chapitre I : La clé des champs	33
À TRAVERS CHAMPS	35
HORS-CHAMP	74
Chapitre II : Le geste d'adresse	99
LITTÉRATURE ET TRANSITIVITÉ	101
VOCATIFS	135
Chapitre III : Transtextualités	159
TRANSITION	165
TRANSMISSION	183
TRANSFERT	193
TRANSGRESSION	208
Chapitre IV : Langue-âges	221
<i>CHILDLIKE</i>	230
POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE	260
Conclusion	277

Introduction

[...] lisez le blanc, lisez ce que je n'ai pas écrit, et ce qui est pourtant [...]

Extrait de la correspondance inédite de l'abbé Galiani à Suard, plus précisément d'une lettre datant du 8 septembre 1770, citée par Yannick Séité¹

La littérature pour adultes est ouverte aux enfants les plus curieux, tandis que la littérature pour enfants est ouverte aux adultes les plus curieux. Voilà pour les différences.

Martin Page²

Le nombre de romanciers contemporains, écrivant en français, pour les adultes et pour les enfants, va grandissant³, à tel point que ce phénomène interpelle. Permis notamment par l'émergence de la figure de l'enfant comme personne à part entière⁴ et comme sujet digne qu'on s'adresse à lui dès son plus jeune âge⁵, mais aussi par l'évolution des relations intergénérationnelles, notamment la « [mise] en cause [de] la hiérarchie familiale définie par le patriarcat traditionnel⁶ », il est aisé d'y voir une mode éditoriale incitant les auteurs à élargir leur lectorat. Les âges sociaux participent en effet aujourd'hui de la structuration du marché littéraire, ramifié à l'envi en littérature de jeunesse. Cette interprétation est d'autant plus tentante que, forte de succès internationaux et de tirages records, la littérature de jeunesse

¹ Yannick Séité, « "Puisque enfin je dois tout dire", Rousseau et les métamorphoses du tout dire », dans Jacques Berchtold, Élisabeth Lavezzi et Christophe Martin (dir.) *Lectures de Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions, I-IV*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2012, p. 65-81.

² Martin Page, « Se démasquer face à l'enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, n° 530, avril 2013, p. 73.

³ À l'heure où je commence à rédiger cette thèse, c'est Éric Chevillard avec *La ménagerie d'Agathe* illustré par Frédéric Rébéna, paru en mai 2013 aux Éditions Hélicon, qui vient, pour notre plus grand plaisir, grossir leurs rangs. Il récidive en 2015 avec *Les théories de Suzie*, album publié chez le même éditeur et illustré par Jean-François Martin.

⁴ Je renvoie aux travaux de Philippe Ariès qui estimait dans *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, (Paris, Plon, « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui », 1960), que l'attachement à l'enfant était né après la période révolutionnaire, avec la baisse de la mortalité infantile et le contrôle des naissances. Certes, ses analyses ont fait l'objet de nombreuses critiques mais elles ont posé d'indéniables jalons dans l'histoire de la relation à l'enfant dans le cercle privé.

⁵ Je pense notamment aux travaux de Catherine Dolto et à leur vulgarisation qui ont profondément marqué la société française et ont pu également donner lieu à débats et polémiques.

a le vent en poupe. Plus exactement, à l'instar du célébrissime *Harry Potter* de J. K. Rowling, ce sont les récits lus par un double public, jeune et adulte, qui raflent la mise.

La critique anglophone, qui a vu naître cet engouement, a trouvé le terme bien commode de *crossover fiction*⁷ pour désigner ces textes écrits par des *crossover writers*, et force est de constater le succès de cette taxinomie, qui ne trouve aucun équivalent aussi efficace en français. Quant aux « auteurs qui écrivent pour la jeunesse et pour les adultes dans des ouvrages différents », la canadienne Sandra L. Beckett leur réserve le vocable de « *crosswriters*⁸ », qui insiste sur la traversée des frontières éditoriales réalisée par ces romanciers. Si la langue anglaise distingue donc sans ambiguïté, les *crossover writers*, (em)brassant plusieurs catégories de lecteurs avec un seul et même texte, des *crosswriters* dont les ouvrages prennent place sur des rayons bien distincts des librairies et bibliothèques, la critique française est loin d'être toujours aussi claire. Ainsi, Nic Diamant, bibliothécaire et chercheuse en littérature enfantine, crée une certaine confusion puisque, pour qualifier « ceux qui s'adressent alternativement aux adultes et aux enfants » dans des ouvrages différents, elle parle d'« "agents doubles" (en anglais "cross over") »⁹. Reprenant la terminologie anglaise qualifiant ceux qui adressent un même livre à différentes générations pour désigner celles et ceux qui écrivent des livres distincts pour des publics d'âges distincts, Diamant brouille les pistes. Quant à la traduction française de Diamant, elle suggère très justement qu'il y a quelque chose de transgressif dans cette pratique bousculant l'idée qu'un auteur écrit exclusivement à l'attention d'un certain lectorat. Elle laisse également entendre que le va-et-vient de ces écrivains se ferait à l'insu d'un, voire des deux publics pensés comme antagonistes par plusieurs acteurs du marché du livre. Si c'est exclusivement aux *crosswriters*, et à leurs livres, que cette thèse est consacrée, le télescopage terminologique opéré par Diamant et la traduction qu'elle propose, mettent finalement en lumière quelque chose de l'ambiguïté fondamentale du geste de ces écrivains et de l'indécidabilité profonde de

⁶ Geneviève Brisac, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par L'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris*, L'école des lettres des collèges, n°3, décembre 2011, 103^e année, p. 25.

⁷ Sandra L.Beckett, *Crossover fiction : global and historical perspectives*, New York, Routledge, 2008.

⁸ Sandra L.Beckett, *RE : question sur le crosswriting*, [courrier électronique], destinataire : Florence Traisnel, 12 juin 2013, communication personnelle.

⁹ Nic Diamant, « Écrire "pour" : frontière et contrebande... », *Nous voulons lire !*, juillet 2009, n°180, p. 35-36.

leur destinataire. Cette équivocité est l'espace qu'il s'agira d'explorer. C'est pour ma part en termes d'« écriture polyadressée » que j'ai choisi de parler du *crosswriting*, soit du fait qu'Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Manuela Draeger, Christophe Honoré, Christian Lehmann, Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos, Valérie Zenatti... écrivent pour la jeunesse à L'école des loisirs et pour les adultes aux Éditions de l'Olivier. Si la formule « écriture polyadressée » semble pouvoir désigner aussi bien l'écriture de fictions transgénérationnelles que le geste qui adresse, à des tranches d'âges distinctes, des livres différents, signés de la même main, cette polysémie offre l'intérêt de ne pas régler trop vite la question du véritable destinataire de ces textes, distincte de celle de leur classement dans les rayonnages des bibliothèques. Opter pour le pluriel et parler d'écritures polyadressées - soit de modulations scripturaires induites par la différence d'interlocuteurs - sera une hypothèse sérieusement envisagée, mais le singulier possède l'avantage de penser un lieu commun - en partage - d'où s'annoncerait un dit, inscrit, à l'encre sympathique, dans l'entrelacs de discours polyadressés.

Faire le pari que quelque chose émerge de la lecture concomitante de textes écrits par les mêmes auteurs, mais destinés à des publics distincts, est en effet le parti pris de cette thèse. Galiani intimait à Suard de lire les blancs de son texte, en un siècle qui comptait sur la perspicacité du lecteur, à qui on laissait délibérément faire sa part du travail. Je fais mienne cette recommandation d'un illustre intellectuel des Lumières et souscris à ce protocole de lecture, postulant qu'un inter-dit adossé à une poétique de la polyadresse siège dans les blancs ménagés par la coexistence de textes autographes, écrits pour les enfants d'une part, et pour les adultes d'autre part. L'inter-dit, parole interdite, prohibée, empêchée ou qui laisse sans voix, suppose un interstice recueillant ce dit en filigrane. Si l'idée qu'il existe des tabous en littérature de jeunesse va de soi, notamment puisque celle-ci est soumise à la loi du 16 juillet 1949 qui régit ces publications et stipule qu'« aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion ne doit présenter sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche, un crime ou un délit, ou mentionner tout acte de nature à démoraliser¹⁰ la jeunesse, à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques », la littérature générale possède également ses non-dits et ses interdits.

L'énunciation d'un inter-dit m'apparaît donc rendue possible par la pratique de ces auteurs qui font la navette entre littérature *pour* la jeunesse et littérature *pour* les adultes, soit par l'existence d'un jeu - au sens mécanique de l'espacement entre les pièces d'un dispositif permettant le mouvement et l'articulation - d'adresses. De même que la navette, qui renferme la bobine de trame, se déplace dans le métier à tisser pour produire le tissu, ce va-et-vient tisse l'inter-dit entre les textes. Mais, alors que dans l'adresse il y a l'idée de ce qui file droit, n'est-ce pas paradoxalement par le détour du polyadressage qu'un inter-dit, indicible de façon trop directe, peut se frayer un chemin jusqu'à nos oreilles, sollicitées de manière stéréophonique ? Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes articule le plaisir esthétique à cette dynamique de l'envoi libérant un espace de jeu :

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.¹¹

Si dans cette citation, plaisir et jouissance du texte semblent quasiment se confondre, plus loin, Barthes précise plus clairement ce qui les oppose :

Voici d'ailleurs, venu de la psychanalyse, un moyen indirect de fonder l'opposition du texte de plaisir et du texte de jouissance : le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas.

La jouissance est in-dicible, inter-dite. Je renvoie à Lacan (« Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle, comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes... ») et à Leclaire (« ... celui qui dit, par son dit, s'interdit la jouissance, ou corrélativement, celui qui jouit, fait toute lettre – et tout dit possible – s'évanouir dans l'absolu de l'annulation qu'il célèbre. »)¹²

Considérer l'espace dégagé par le jeu d'une écriture polyadressée, c'est donc partager, de manière jubilatoire, un dit qui se manifeste et se dérobe, tant à celui qui le formule qu'à celui qui l'entend. C'est envisager la jouissive possibilité de frayer avec un inter-dit, suspendu à ce geste d'adresse plurielle, et situé dans un entre-deux intratextuel.

¹⁰ Démoraliser au sens de corrompre, ôter le sens moral.

¹¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1973, p. 10-11.

¹² *Ibid.* p. 31-32.

Dans la fameuse typologie que dresse Gérard Genette en 1982 des différentes relations transtextuelles, l'intratextualité n'apparaît pas. Toutefois, si la transtextualité est « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹³ », l'intratextualité en est une déclinaison, née d'une distinction d'avec l'intertextualité. Comme le rappelle Nathalie Limat-Letellier, depuis sa nomination en 1966 par Julia Kristeva, le concept d'intertextualité a connu une histoire aussi tumultueuse que fructueuse. La plasticité de ce néologisme, dont se sont emparés tour à tour bon nombre de théoriciens de la littérature, engendra diverses interprétations selon le contexte dans lequel il était employé et les intentions de celui qui le mobilisait. Cette plasticité dota également la nomenclature littéraire d'autres termes, dérivés de ce premier :

Ainsi, Jean Ricardou, en 1971, dans *Pour une théorie du nouveau roman*, propose de distinguer accessoirement deux régimes possibles : l'externe (le rapport d'un texte à un autre texte) et l'interne (le rapport d'un texte à lui-même)¹⁴ ; en 1975, il reformule cette dichotomie : d'une part, l'« intertextualité générale » (rapports entre textes d'auteurs différents), d'autre part l'intertextualité restreinte (rapports entre textes du même auteur)¹⁵. Plus récemment, une nouvelle définition est venue limiter l'intertextualité à des pratiques orientées vers des textes extérieurs et « allographes » (exogénèse) tandis que l'intratextualité¹⁶ est orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain. Avec une certaine ambiguïté, ce concept désigne la circulation-intégration de fragments textuels « autographes » à l'intérieur d'un même texte, ou d'un texte à un autre, dans la chronologie de l'écriture. L'écrivain travaillerait au niveau de l'intratextualité quand il réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations).¹⁷

¹³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 7.

¹⁴ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Seuil, 1971, p. 162 et suiv. (note de N. Limat-Letellier)

¹⁵ Jean Ricardou, « Claude Simon, textuellement », in *Claude Simon*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975. (note de N. Limat-Letellier)

¹⁶ Cette terminologie complémentaire est beaucoup moins répandue que le concept d'intertextualité ; on en trouve, à ma connaissance, une première mention sous la plume de Jean Verrier dans *Poétique*, n° 26, 1974, "Segalen lecteur de Segalen", p. 338-339 ; mais le sens en est proche de la composition circulaire et spéculaire (qu'on appelle parfois plutôt "autotextualité") : « Le jeu des reflets et des répétitions ne s'établit pas entre le texte du roman et un référent, mais à l'intérieur du texte même. Il est le fruit du travail de l'écriture et de ce que l'on pourrait appeler "l'intratextualité" ». Chez Todorov, le régime "intratextuel" s'oppose à l'extratextuel (voir *Symbolisme et interprétation*, coll. "Poétique", Seuil, 1978, p. 61-62.) Enfin, dans la revue *Texte* (1983), Brian T. Fitch situe l'"intra-intertextualité" au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel (l'intertextualité externe/générale et l'intratextualité, au sens d'intertextualité interne – restreinte aux textes d'un même auteur) (*Texte*, ouvrage cité, p. 85-86). (note de N. Limat-Letellier)

¹⁷ Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », dans Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollaguier (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998, p. 26-27.

C'est cette « intertextualité restreinte », quand elle s'inscrit dans la trame de textes adressés à des lecteurs d'âges différents, que je souhaite sonder, dans ses formes et ses enjeux, tant pragmatiques que stylistiques. Si originellement l'idée kristevienne d'intertextualité était envisagée comme allant de pair avec la « fin de l'intersubjectivité où se complaisent l'écrivain et ses lecteurs » et contribuait à « désacraliser l'idée de l'auteur, [à] le destituer de son illusion d'originalité, et [à] récuser par là même les prérogatives de l'œuvre finie, achevée, autonome¹⁸ », comment considérer la relation intratextuelle ? Plus tardive, cette terminologie qui renvoie à l'idée d'une forme de cohérence interne à la production littéraire d'un seul et même écrivain, ne ressuscitait-elle pas *ispo facto* l'auteur enterré par Barthes en 1968 ? Formuler l'hypothèse qu'intratextualité il y a, entre des œuvres signées de la même main, convoque nécessairement en tout cas la fonction-auteur foucaldienne¹⁹ et son pendant, une fonction-lecteur apte à opérer, en toute connivence, des rapprochements signifiants entre des textes, d'autant plus épars qu'ils ne sont pas destinés au même public.

Parmi les manifestations intratextuelles, outre le renvoi vers un ouvrage antérieur, l'auto-citation, le retour d'un personnage ou d'une scène à peu de choses près identique, on note les *leitmotive*, ou « autostéréotypes » pour le dire avec Stéphanie Orace²⁰. Or Orace distingue l'« autostéréotypie » comme récurrence de certains « motifs », caractérisés par un « figement linguistique²¹ », dont le repérage et l'élucidation s'avèrent « nécessaire[s] à la simple compréhension », de l'intratextualité qui « reste majoritairement un surplus de signification accordé au texte par la culture du lecteur²² ». À rebours d'Orace, je n'opposerai pas la réception de l'autostéréotypie à celle de l'intratextualité, celle-ci subsumant celle-là. J'estime en outre que l'intratextualité, à l'instar du stéréotype, « fonctionne comme signe – à

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault rappelle que « les quatre critères de l'authenticité selon Saint Jérôme [...] définissent les quatre modalités selon lesquelles la critique moderne fait jouer la fonction auteur ». Parmi ces quatre modalités, l'une d'elle serait l'idée qui sous-tend cette thèse, à savoir que « l'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir - à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient - un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire ». Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 802.

²⁰ Stéphanie Orace, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n° 125, février 2001.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 29.

lire, à comprendre – et comme signature – à reconnaître²³ ». Ainsi, si le repérage de diverses formes d'intratextualité offre toujours une plus-value de sens au lecteur, se joue également dans l'intratextualité quelque chose du côté de l'identification et de l'identité de celui qui parle. Est-ce à dire que gît dans le trait d'union intratextuel un style²⁴, soit l'inscription d'un « parlêtre²⁵ », d'un sujet qui se laisserait saisir en creux dans le langage ou plutôt circonscrire par lui ? Puisque j'envisage cette intratextualité intrinsèquement arrimée au geste d'adresse, il me semble que l'impossibilité de doter d'un sens univoque le pronom réfléchi « se », dans le verbe pronominal « s'adresser », souligne à quel point le même geste soutient la possibilité qu'un « je » se dise et une dynamique de l'envoi.

S'impose alors ce débat que les auteurs, comme la critique littéraire, n'ont pas cessé de relancer : quand on écrit, écrit-on *pour* quelqu'un ? C'est ce que paraît admettre la littérature d'enfance et de jeunesse qui « porte génériquement, génitivement, le destinataire²⁶ » et qui lui vaut notamment d'être ravalée au rang de paralittérature, ou de littérature commerciale car trop ciblée. Or, ouvrir un dictionnaire de langue française au mot « pour » donne le vertige et bien loin de régler la question, les diverses entrées de l'article la problématisent. La polysémie de cette préposition en démultiplie en effet les acceptions, j'y reviendrai dans le corps de ma thèse. Toutefois, dans cette étude, c'est essentiellement le sens de « en direction de » que je retiendrai et qui me permet d'ores et déjà de mettre en perspective mon objet d'étude au regard de ce que dit la critique universitaire de la littérature contemporaine. Pour penser la littérature française au présent - c'est-à-dire depuis le début des années 1980 - Dominique Viart inquiète le critère de soi-disant intransitivité du verbe écrire. Viart estime qu'après l'ère structuraliste - où il était de bon ton de considérer le verbe écrire comme intransitif sous peine d'être considéré comme écrivain et non pas écrivain - « sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ Sur la question du « style comme indice [postulant] l'unité, je renvoie à cette synthèse de Christelle Reggiani consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_style_comme_indice%3A_le_postulat_de_l%27unit%26eacute%3B

²⁵ Ce néologisme lacanien laisse entendre que nous (ne) sommes (que) des êtres de parole et que, d'une certaine manière, nous n'avons pas d'autre accès au monde que le langage.

²⁶ Nathalie Prince, « Introduction », dans Nathalie Prince (dir.) *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009, p. 10.

était privée ». Il propose de qualifier cette littérature de « transitive²⁷ » et ajoute plus récemment avec Wolfgang Asholt : « C'est aussi cela qu'implique une littérature "transitive" : en se redonnant des objets, elle n'échappe pas seulement à la pure spéculation formelle, elle se relie à son auditoire. Car ces objets, elle les destine bien au partage public, cherchant à fonder, au-delà de la communauté lettrée, une communauté sociale où l'écrivain trouverait encore à *qui parler*²⁸ ». Sensible aux propos de Viart et Asholt, j'avance que le développement d'une génération d'auteurs écrivant *pour* la jeunesse et *pour* les adultes participe de ce retour à la transitivité de la littérature. Évidemment, dans cette perspective, c'est davantage sur le complément d'objet indirect que sur le complément d'objet direct du verbe écrire que je focalise mon attention. La formule « fonder [...] une communauté sociale où l'écrivain trouverait encore à *qui parler* » suggère cependant que le geste d'adresse de cette littérature « transitive » performe le lecteur, autant qu'elle le désigne. Comme l'écrit Michel Lisse commentant l'œuvre de Jacques Derrida, « le lecteur n'existe pas, en tant que lecteur, avant l'œuvre²⁹ ». Une des missions de la littérature de jeunesse, longtemps cantonnée au registre didactique et qui avait vocation à « apprendre à lire aux enfants et les initier à la littérature³⁰ » - soit faire advenir des lecteurs - serait donc plus généralement partagée qu'on ne pourrait le croire de prime abord, à condition d'envisager que lire est une expérience qui ne se limite pas à une compétence.

L'art d'écrire de ces auteurs, qu'on est finalement en droit de se demander s'il est informé par la présence en creux de destinataires d'âges différents ou s'il participe à leur édification - au double sens de construction et d'instruction (pour ce qui est notamment de la littérature de jeunesse) - s'apparenterait-il alors à un jeu d'adresse requérant habileté et dextérité pour s'adapter à chaque public qu'il élit, tout en l'instituant ? Si les âges sociaux organisent l'offre littéraire, il est en outre légitime de se demander si ce sont les auteurs ou les éditeurs, les lecteurs ou les prescripteurs qui les réclament et scandent ainsi le temps humain.

²⁷ Dominique Viart parle de retour à une littérature « transitive » au cours des années 80 dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, [2005] 2008, p. 16.

²⁸ Wolfgang Asholt et Dominique Viart, « Trouver à qui parler », *Trouver à qui parler. Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 2, juillet 2011, http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no2/asholt_viard_fr.html

²⁹ Michel Lisse, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 113.

³⁰ Christian Poslaniec, *De la lecture à la littérature*, Paris, Sorbier, 1992, p. 7.

Alors que l'acte d'écrire et de rendre publics différents textes paraît indexé sur l'âge du lectorat supposé, les lignes de ces catégories éditoriales ne sont-elles pas brouillées par la présence d'un inter-dit intratextuel les enjambant ? Inventorier les représentations du sujet-lecteur aux prises avec le temps, et *a fortiori* du sujet lui écrivant, pour mieux les battre en brèche, n'est pas le problème. Penser l'articulation du langage aux âges de la vie s'avère plus décisif. En d'autres termes, existe-t-il des langue-âges ? Y a-t-il un rapport infantile à la langue, différent d'un rapport adulte à celle-ci, au point que l'on puisse parler de bilinguisme ? Dans les phénomènes d'intratextualité observés, quel que soit l'ordre chronologique de parution des livres en littérature jeunesse et en littérature générale, les auteurs - exclusivement des adultes - qui jouent de cette « intertextualité restreinte » font du texte pour adultes le « texte centreur qui garde le *leadership* du sens³¹ », le texte matriciel autour duquel gravitent les textes pour enfants. La présence d'intratextualité ne vaut donc pas seulement comme interstice dans lequel s'immisce un dit impossible à articuler ailleurs, elle est aussi à envisager comme le recours au texte enfant par le texte adulte et à une langue infantile par une langue adultocentrée. Certes, ce recours perturbe et infléchit la lecture du texte pour enfants mais ne s'agirait-il pas également pour ces auteurs, si l'*infans* est celui qui ne parle pas encore, d'aller (re)chercher quelque chose d'un rapport naissant, originel et original à la langue, en destinant aux plus jeunes leurs textes ? Relire l'essai de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure*³², en prenant l'adjectif « mineur » au sens de « qui n'a pas atteint la majorité », renouvelle alors la question de ce que font ces auteurs qui alternent écriture pour les adultes et écriture pour la jeunesse. Le passage par la littérature adressée aux enfants s'avère-t-il incursion nécessaire en territoire linguistiquement autre pour formuler un inter-dit ou ce va-et-vient s'apparente-t-il à une entreprise de minoration, processus dynamique qui affecte et travaille la langue du scripteur ? À titre d'exemple, l'idéal esthétique de Michel Tournier, ami de jeunesse de Deleuze, converge avec l'idée que son texte est d'autant meilleur qu'il peut être lu par des enfants. Quatre ans après le succès de son premier roman pour adultes *Vendredi ou les limbes du Pacifique*³³ publié en

³¹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « critique », 1975.

³³ Deleuze a d'ailleurs consacré une étude au *Vendredi et les limbes du Pacifique* de Tournier intitulée « Michel Tournier et le monde sans autrui », parue en 1969 en appendice au volume *Logique du sens*. Cette étude reprenait un article déjà paru en 1967 dans *Critique* et intitulé alors « Une théorie d'autrui ».

1967, Michel Tournier réécrivait en effet son livre à destination des enfants. Ce fut *Vendredi ou la vie sauvage* et le succès qu'on connaît. Or dans un entretien avec Jérôme Garcin, Tournier confiait : « Fini le charabia. Voici mon vrai style destiné aux enfants de douze ans. Et tant mieux si ça plaît aux adultes. Le premier *Vendredi* était un brouillon, le second est le propre³⁴ ». Quelque chose de « vrai » dans le style de Tournier a donc été conquis dans l'adaptation qu'il a faite de son texte pour le jeune public, et loin d'être deux écritures étanches l'une à l'autre, le va-et-vient que pratiquent un certain nombre d'auteurs contemporains entre la littérature pour adultes et la littérature de jeunesse tend peut-être à l'épuration d'un style « propre », qui se cherche et trouve sa quintessence au plus près des enfants. C'est une des hypothèses d'Isabelle Nières-Chevrel qui, après avoir envisagé de manière très générale « les échanges entre littérature pour enfants et littérature pour adultes [...] à travers deux types de relations transtextuelles, celle de l'intertextualité [avec la mention des souvenirs de lecture] et celle de l'architextualité [avec l'échange de schémas narratifs à l'instar de la robinsonnade]³⁵ », s'intéresse plus particulièrement au style des auteurs qui glissent d'un destinataire à l'autre :

les écrivains « pour adultes » qui se tournent aujourd'hui vers la littérature de jeunesse vont y chercher un certain type de stylisation : des formes courtes, des formes simples, des formes mixtes qui combinent le texte et l'image, des procédures d'énonciation qui miment l'oralité, une écriture qui se dérobe aux attendus du réalisme et de la vraisemblance. Ils y trouvent le plaisir de la fable et de la parabole, cette alliance au plus près du concret et du symbolique.³⁶

Dans la quatrième partie de cette thèse, on discutera plus avant ces questions de langue et d'écriture à l'aune du corpus retenu, mais avant d'introduire celui-ci, je souhaite situer ma démarche par rapport à deux récents travaux universitaires qui ont envisagé, dans des perspectives bien différentes, le cas d'auteurs de langue française écrivant à la fois pour la jeunesse et pour les adultes.

³⁴ Michel Tournier, « Interview avec Michel Tournier », *L'événement du jeudi*, 9-15 janvier 1986.

³⁵ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, n° 206, septembre 2002, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

Parmi les rares ouvrages de chercheurs s'étant intéressés à ce phénomène, je retiendrai d'abord celui de Sandra L. Beckett, dont le nom a déjà été cité. En 1997, Beckett s'étonne que les critiques, désireux de penser d'éventuelles frontières entre littérature de jeunesse et littérature générale susceptibles de dégager la littérature spécifique à cette première, n'aient pas davantage considéré les auteurs qui écrivent à l'attention de ces deux publics. Elle note qu'« après la Seconde Guerre Mondiale, [...] de nombreux grands écrivains s'attachent à écrire pour les enfants, souvent à la demande des maisons d'éditions prestigieuses, qui commencent alors à s'intéresser à la jeunesse³⁷ ». Son étude *De grands romanciers écrivent pour les enfants* est donc consacrée à cinq auteurs majeurs de la littérature française du XX^e siècle qui, « entre 1945 et 1995, ont mis leur talent au service de l'enfance, lui faisant don d'ouvrages de haute qualité littéraire³⁸ ». Se succèdent les monographies par Beckett des textes pour enfants d'Henri Bosco, Jean Giono, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar et Jean-Marie Gustave Le Clézio. Si certains de leurs livres sont devenus des classiques, d'autres sont demeurés plus confidentiels. Les chapitres consacrés à Giono et Yourcenar sont les plus brefs puisque tous deux n'ont destiné qu'un seul court texte aux enfants. Les chapitres dédiés à Bosco, Tournier et Le Clézio sont en revanche plus denses et développés, d'autant plus que Beckett a eu l'occasion de s'entretenir avec Tournier et Le Clézio. La démarche de la Canadienne ne vise nullement à envisager cet inter-dit intratextuel que je traque puisqu'elle focalise quasi-exclusivement son attention sur l'œuvre pour la jeunesse de ces cinq auteurs, et sur la dimension essentiellement mythique de cette littérature qui semble puiser ses sources dans la mémoire collective, s'inspirer de schémas narratifs ancestraux, ou trouver l'inspiration dans les souvenirs d'une enfance édénique révolue. Son propos n'a toutefois pas manqué de nourrir ma réflexion, notamment lorsque Beckett donne accès, par ses recherches et *interviews*, aux discours que ces « grands romanciers » tiennent à propos de l'acte d'écrire pour les enfants.

Ces discours, qui accompagnent l'étude par Beckett de la genèse et du parcours des œuvres « pour les enfants » de Bosco, Tournier et Le Clézio, valent la peine d'être considérés

³⁷ Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « espace littéraire », 1997, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

en termes de « scénographie auctoriale³⁹ », au sens où l'entend José-Luis Diaz. Le critique distingue trois niveaux de l'auteur et c'est du côté de la dernière instance, « l'"écrivain imaginaire", c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter⁴⁰ », qu'il s'avère pertinent d'entendre ces discours. Ainsi, si les premiers textes de Bosco *L'âne Culotte* et *L'enfant et la rivière* n'ont pas été d'emblée publiés à destination des enfants, il est intéressant de constater que Bosco, dont l'œuvre fut ensuite largement dédiée à la jeunesse, va rétrospectivement se découvrir une vocation précoce d'auteur pour enfants au point d'élaborer une sorte de mythologie personnelle attribuant cette prédisposition tantôt à son métier de professeur, jurant que « les enfants [lui] ont dicté les livres [qu'il] a écrits pour eux⁴¹ », tantôt aux lectures que son père lui faisait enfant, tantôt encore à son désir d'écrire « pour le plaisir de l'enfant qui survit en [lui]⁴² ». À rebours, le discours provocateur de Tournier est loin d'être aussi consensuel. Tout en estimant « avoir atteint le sommet de son art quand il est lu et apprécié par ceux-ci⁴³ », note Beckett, il se défend d'écrire pour les enfants : « Je n'écris pas pour les enfants. Jamais. J'aurais honte de le faire. Je n'aime pas les livres écrits pour les enfants. C'est de la sous-littérature⁴⁴ ». C'est qu'il s'agit peut-être davantage pour Tournier d'inscrire ses textes dans la lignée des « plus hauts sommets de la littérature mondiale [...] : les *Contes* de Charles Perrault, les *Fables* de La Fontaine, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Niels Holgerson* [sic] de Selma Lagerlöf, les *Histoires comme ça* de Kipling, *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry⁴⁵ ». Le Clézio affirme pour sa part qu'« il n'est pas de littérature pour enfants⁴⁶ », dans un entretien qu'il accorde à Beckett le 23 octobre 1993. Seul un de ses textes a été délibérément écrit pour les jeunes, les autres avaient d'abord été publiés en littérature générale avant d'être republiés tels quels pour les enfants, puisque son ambition

³⁹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, Paris, 2007.

⁴⁰ Les thèses de José-Luis Diaz sont bien mises en valeur dans l'entretien qu'il a accordé et dont la référence est Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, <http://aad.revues.org/678>

⁴¹ Henri Bosco, « Les enfants m'ont dicté les livres que j'ai écrits pour eux », *Les nouvelles littéraires*, n° 1631, 4 décembre 1958, p. 4.

⁴² Extrait inédit du *Diaire*, [juin ?] 1958 reproduit en annexe de Sandra L.Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 261.

⁴³ Sandra L.Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 122.

⁴⁴ Michel Tournier, « Michel Tournier face aux lycéens », *Le magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986, p. 21.

⁴⁵ Michel Tournier, « Michel Tournier, comment écrire pour les enfants », *Le monde*, 21 décembre 1979, p. 19.

est, elle aussi, du côté d'une adresse universelle. C'est donc en ayant en tête les dires de ces « grands romanciers », que j'envisagerai l'*ethos*⁴⁷ des auteurs de mon corpus qui écrivent pour une double audience. La question de l'*ethos* de l'écrivain est en effet en jeu dans l'écriture polyadressée et l'*ethos* du *crosswriter* apparaîtra comme nécessairement modelé et modélisé par le postulat d'une certaine transitivity de la littérature, et la possibilité qu'existe un inter-dit intratextuel entre des livres pour enfants et des livres pour adultes, signés du même nom d'auteur.

En 2006, Daniel Delbrassine, chercheur belge, intitule son ouvrage *Le Roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques, réception*. Méthodiquement irréprochable et très bien renseigné, cet ouvrage se veut une défense et illustration de la littérarité propre au roman pour adolescents. Pour mener à bien son étude et tenter de cerner son sujet : le roman contemporain pour adolescents « en tant que réalité littéraire pourvue de certaines particularités qui tiennent à la forme et au fond⁴⁸ », Delbrassine a, entre autres, procédé à deux comparaisons. Il a, d'une part, comparé les *incipit* de soixante-six livres (trente-trois pour la jeunesse et trente-trois pour les adultes) de vingt auteurs ayant écrit pour ces deux publics entre 1995 et 2001 et d'autre part, comparé les deux versions du *Vendredi* de Tournier. Ce sont notamment les questions de lisibilité, de voix narrative, d'énonciation qui intéressent ce chercheur. Au terme de son analyse, Delbrassine établit que trois préoccupations - la « compréhension⁴⁹ », la « séduction⁵⁰ » et le « respect⁵¹ » du lecteur - déterminent l'écriture

⁴⁶ Formule extraite de l'entretien accordé par Le Clézio à Beckett et reproduite en annexe de Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 296.

⁴⁷ Dans la triade aristotélicienne, *ethos-pathos-logos*, l'*ethos* renvoie à la présence de celui qui parle en ce qu'elle est le produit du *logos*. C'est la représentation de soi écrivant dans les discours des auteurs qui m'intéresse.

⁴⁸ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil et La Joie par les livres-Centre national du livre pour enfants, « Argos Références », 2006, p. 12.

⁴⁹ La compréhension par le lecteur suppose l'emploi parcimonieux de mots rares ou difficiles mais n'interdit pas la variété lexicale. Aussi surprenant que cela puisse paraître, la longueur des phrases dans le roman adolescent est en outre identique voire légèrement supérieure à la longueur des phrases du roman adulte. Le texte pour adolescents considéré dans sa totalité est en revanche généralement plus court. Enfin, pour faciliter la compréhension du jeune lecteur, les auteurs privilégient des formes de discours explicitement marquées (par la typographie notamment), n'hésitent pas à recourir à des explications *ad usum delphini* et proposent des incipits moins abrupts.

⁵⁰ En ce qui concerne la séduction du lecteur, Delbrassine a identifié deux stratégies à l'œuvre. Il nomme la première « stratégie de la tension », c'est-à-dire l'usage préférentiel du discours au récit, le choix de la focalisation interne et celui du commentaire *hic et nunc* des actions qui se déroulent, au détriment des descriptions et digressions. Cela a « pour conséquence, le renforcement de l'importance relative de l'action et

du roman pour adolescents contemporain. Delbrassine conclut ce chapitre par la réflexion suivante :

Les trois axes qui viennent d'être développés peuvent évidemment être envisagés sous un angle négatif et correspondent d'ailleurs chacun à l'un des arguments majeurs qui fondent le mépris envers la littérature pour la jeunesse en général. Là où nous parlons de compréhension par le lecteur, on pourra comprendre *writing down*⁵² ; là où nous évoquons des stratégies de séduction du lecteur, on pourra voir une littérature à la demande, avec des recettes pour œuvres de commande ; là où nous parlons de « respect » du lecteur, on pourra penser normalisation et purification des contenus. Les spécificités d'un « genre » apparaissant comme les meilleurs arguments pour sa dévalorisation, voilà certainement une aubaine pour tous ses détracteurs.⁵³

Pour répondre à ces derniers, Delbrassine revient en troisième et dernière partie de son livre sur ces questions et fait démentir un par un ces reproches par une étude poussée d'un corpus de deux cent quarante-sept romans pour les adolescents lui permettant de mettre à l'épreuve ses résultats et de souligner la complexité, la sophistication même, mais aussi la liberté de ton de cette littérature. Certes, elle possède ses produits commerciaux, à l'instar de la générale, mais elle offre aussi de singuliers récits aptes à initier le jeune public au plaisir littéraire.

Là encore, mon travail ne s'apparente pas à celui de Delbrassine car je veux tenir simultanément les textes pour adultes et pour enfants d'un certain nombre d'auteurs contemporains et ne pas me servir d'un corpus pour situer la spécificité d'un autre dont je voudrais défendre la légitimité. Ce sont davantage les possibilités discursives - d'un point de vue pragmatique et stylistique - offertes par le jeu et le geste de polyadressage qui m'intéressent. Mais, outre que la lecture de l'ouvrage de Delbrassine fut instructive, je suis redevable à ce dernier de m'avoir permis de circonscrire un corpus. Afin d'établir un échantillon des auteurs écrivant pour les adolescents et les adultes, Delbrassine a « entrepris

l'accélération du récit ». La seconde est la « stratégie de la proximité », permise par le recours au « je » d'un narrateur confiant son discours à un lecteur confident et par le choix d'un héros jeune auquel le lecteur s'identifiera aisément.

⁵¹ Quant au « respect » du lecteur, il s'agit de la censure ou autocensure qu'exercent auteurs, éditeurs, prescripteurs sur cette littérature sous haute surveillance.

⁵² Delbrassine répond ici à la critique de l'universitaire australienne Barbara Wall qui avait employé cette formule péjorative dans son ouvrage *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction?*, London, MacMillan Academic and Professional Ltd, 1991.

⁵³ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 199-200.

une recherche à partir de deux sources électroniques : la base de données Electre, instrument de travail des libraires pour connaître tous les ouvrages disponibles, et le site de la Bibliothèque nationale de France, référence officielle des publications en France⁵⁴ ». Il a ainsi recensé un certain nombre d’auteurs francophones pratiquant cette double écriture et a observé le rôle déterminant des maisons d’édition dans la circulation des écrivains. Il note :

Mais le phénomène le plus intéressant concerne sans doute les échanges entre l’École des loisirs et l’Olivier puisqu’il s’agit exclusivement de circulation ascendante⁵⁵. Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Christophe Honoré, Guillaume Le Touze et Dominique Souton ne sont plus des inconnus dans le champ de la littérature générale. Il est clair que les relations personnelles entre les deux directeurs de collection ont joué : Geneviève Brisac et Olivier Cohen sont très proches. On pourra aussi rapprocher le parcours des deux maisons, orientées d’abord vers la traduction d’auteurs américains contemporains, puis dans un second temps tournées vers l’émergence d’une génération d’écrivains français. Au bout du compte, il reste que l’École des loisirs a fourni quelques unes de ses meilleures plumes au catalogue de l’Olivier.⁵⁶

Parmi les auteurs contemporains dont les aller-et-retour entre le lectorat jeunesse et le lectorat adulte me semblent particulièrement fertiles et intéressants, plusieurs sont publiés chez ces deux éditeurs. Comme mon ambition est d’abord de prendre en compte l’aspect éditorial de ce phénomène, j’ai arrêté mon choix sur L’École des loisirs et les Éditions de l’Olivier, dont les directeurs respectifs, Geneviève Brisac⁵⁷ et Olivier Cohen, sont mariés. Après avoir compulsé les catalogues de ces deux maisons, il m’est apparu qu’entre 1991, date de la création des Éditions de l’Olivier par Cohen, et 2011, vingt-huit auteurs y avaient publié successivement, voire simultanément, des récits. Albums, romans et nouvelles sont les trois genres retenus. Je ne me suis évidemment pas interdit de lire ce que ces auteurs avaient publié dans d’autres maisons d’édition ni de découvrir les autres genres qu’ils pouvaient pratiquer mais la priorité a été donnée à ce qui figurait chez Brisac et Cohen. Voici le tableau présentant ces vingt-huit auteurs et précisant combien de récits ils ont publiés entre 1991 et 2011 à L’École des loisirs et aux Éditions de l’Olivier :

⁵⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁵ Delbrassine oppose la « circulation ascendante », de la littérature de jeunesse vers la littérature générale à la « circulation descendante », de la littérature générale vers la littérature de jeunesse. Il précise que cette terminologie ne traduit aucun jugement de valeur mais qu’elle tient compte de l’âge des lecteurs. J’aurai l’occasion de réemployer ces formulations dans la suite de ma thèse.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁷ Geneviève Brisac dirige les collections dédiées au roman à L’École des loisirs depuis 1989.

Auteurs	Nombre de récits publiés à l'école des loisirs	Nombre de récits publiés aux Éditions de l'Olivier
Olivier Adam	8	7
Jakuta Alikavazovic	2	3
Myriam Anissimov	2	1
Jean-François Bory	4	1
Geneviève Brisac	26	7
Agnès Desarthe	26	8
Maryline Desbiolles	1	1
Marie Desplechin	24	4
Claire Devarrieux	5	1
Manuela Draeger	10	1
Christophe Honoré	15	4
Nathalie Kuperman	18	1
Jérôme Lambert	5	2
Guillaume Le Touze	5	3
Christian Lehmann	8	1
Chloé Mary	5	1
Maya Nahum	1	1
Christian Oster	47	1
Martin Page	6	3
Alice de Poncheville	9	1
Claude Ponti	61	3
Karine Reyssset	9	3
Florence Seyvos	10	3
Olivier de Solminihac	10	3
Dominique Souton	14	5
Sophie Tasma	9	2
Hélène Villovitch	3	4
Valérie Zenatti	13	3

Pour vérifier ma conjecture, je me suis donc faite lectrice transgénérationnelle, et tel le « *lectant* » de Michel Picard, cette « instance ludique entrant en relation avec le *liseur* et le *lu*⁵⁸ », je me suis amusée à chercher ce qui se tient - à savoir ce qui se situe mais aussi ce qui demeure - dans l'entrebâillement de livres portant un nom unique sur leur première de couverture, bien qu'écrits et publiés pour différentes tranches d'âge. Plus précisément et pour reprendre la distinction ensuite opérée par Vincent Jouve, j'ai cherché à être à la fois un « "lectant jouant" (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du texte) et un "lectant interprétant" (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre)⁵⁹ », soit à identifier ce qui dans les textes des *crosswriters* faisait signe vers l'inter-dit avant de proposer une interprétation de cet inter-dit. Sans ignorer que le nom d'auteur n'est pas un nom propre comme les autres,

⁵⁸ Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, « critique », 1986, p. 213-214.

c'est en effet en tant que « désignateur rigide⁶⁰ » que je convoque ici, comme garde-fou à ma recherche, le nom propre, lui qui assure et atteste socialement de cette constance à soi-même. Ainsi, si parmi les écrivains listés ci-dessus, figure celui de Manuela Draeger, un des nombreux hétéronymes d'Antoine Volodine⁶¹, et si connaître le « post-exotisme⁶² » et l'œuvre de Volodine s'est avéré nécessaire pour apprécier au mieux les textes de Draeger, j'ai tout particulièrement focalisé mon attention sur l'inter-dit des livres signés Draeger.

Mon intérêt pour ces auteurs n'a pas été le même selon le degré d'intratextualité à l'œuvre dans leur écriture et certains ont une place de choix dans mon étude tandis que d'autres sont à peine évoqués. Laurent Jenny, dans « La Stratégie de la forme⁶³ », a introduit l'idée qu'il existait des degrés variables d'intertextualité et cet apport critique est tout aussi pertinent pour le phénomène intratextuel. Quasi-insignifiant tant il est à l'état de traces à peine perceptibles chez certains, il fait en revanche particulièrement sens dans l'œuvre de Christophe Honoré, ou de Manuela Draeger qui sont à l'honneur dans cette thèse. Toutefois, un large échantillon s'est révélé précieux pour penser la dimension éditoriale de l'écriture polyadressée. C'est dans une première partie intitulée **La clé des champs** que j'aborderai cet aspect, à la lumière des analyses bourdieusiennes du champ littéraire. Au sein d'un espace éditorial fortement polarisé, les chemins de traverse empruntés par celles et ceux qui écrivent pour les adultes et pour les enfants répondent assurément à l'aspiration à plus de légitimité de la part des éditeurs et des auteurs, mais ils offrent également à ces derniers la possibilité inédite d'une expression située dans un inter-dit intratextuel. Le deuxième chapitre, **Le geste d'adresse**, examinera le postulat auquel est adossé le jeu intratextuel : la littérature contemporaine, redevenue transitive (mais a-t-elle vraiment cessé un jour de l'être et écrire n'est-ce pas toujours s'adresser ?), module, comme autant de vocatifs, l'adresse faite au(x)

⁵⁹ Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993, p. 36.

⁶⁰ Saul Kripke, *La logique des noms propres (Naming and Necessity)*, Paris, Minuit, 1982.

⁶¹ La première publication d'Antoine Volodine date de 1985. À ce jour, il a écrit plus de vingt livres pour adultes, chaque hétéronyme ayant sa propre maison d'édition (Aux Éditions de l'Olivier, publient Manuela Draeger et Maria Soudaïeva qui, sans être un hétéronyme au sens strict, fait partie des voix du « post-exotisme »), et quinze livres pour enfants à L'école des loisirs (dix sous le nom de Manuela Draeger et cinq sous celui d'Elli Kronauer). Médiatiquement discret, Antoine Volodine n'en est pas moins un auteur reconnu. Il a notamment obtenu le Prix du Livre Inter en 2000 pour *Des anges mineurs*. Un colloque à Cerisy lui a été consacré en juillet 2010.

⁶² Néologisme forgé par Antoine Volodine sur lequel je reviendrai dans la suite de cette thèse.

⁶³ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *op. cit.*

lecteur(s). La troisième partie, **Transtextualités**, déclinera les effets pragmatiques du jeu intratextuel. Transitions, transmissions, transferts, transgressions sont en effet permis par le tissage de textes destinés à des lecteurs d'âges différents. Cette étude posera *in fine* la question des **Langue-âges**. Les phénomènes d'intratextualité observés sont inextricablement liés à la représentation de l'existence comme une succession d'âges. En offrant la possibilité de jouer d'us-âges mineurs de la langue, le va-et-vient des auteurs qui écrivent pour les adultes et la jeunesse et dont la langue s'avère travaillée par ces échanges, s'il bouscule cette image d'Épinal, interroge de manière plus cruciale encore notre rapport au langage.

Chapitre I : La clé des champs

À TRAVERS CHAMPS

Les champs de production culturelle proposent à ceux qui y sont engagés un espace des possibles qui tend à orienter leur recherche en définissant l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels (souvent constitués par des noms de personnages phares), des concepts en Risme, bref, tout un système de coordonnées qu'il faut avoir en tête Rce qui ne veut pas dire à la conscience R pour être dans le jeu.⁶⁴

Pierre Bourdieu⁶⁵

Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les « intérêts » les plus désintéressés, le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme. C'est supposer qu'il s'y énonce une pulsion expressive que la mise en forme imposée par la nécessité sociale du champ tend à rendre méconnaissable.

Pierre Bourdieu⁶⁶

Commencer une thèse de littérature par un détour par la sociologie reviendrait-il à reculer pour mieux sauter ? Nulle esquivance dans ce choix, mais bel et bien la certitude qu'il fallait prendre du recul pour aborder, et tenter de cerner, le phénomène éditorial contemporain qu'est l'accroissement sensible du nombre de *crosswriters*. Ce biais m'a été offert par le mode d'analyse en termes relationnels que prône Pierre Bourdieu, et par le concept de champ, central dans sa pensée. Afin de « décri[re] l'espace social global », Bourdieu emprunte au domaine de la physique la métaphore du champ pensé « à la fois comme un champ de forces, dont la nécessité s'impose aux agents qui s'y trouvent engagés, et comme un champ de luttes

⁶⁴ Conférence prononcée dans le cadre des *Christian Gauss Seminars in Criticism*, Princeton University, 1986. (note de P. Bourdieu)

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1994, p. 61.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Seuil, « Points Essais », 1998.

à l'intérieur duquel les agents s'affrontent, avec des moyens et des fins différenciés selon leur position dans la structure du champ de forces⁶⁷ ». Parmi les différents champs qui composent l'espace social, on peut mentionner le champ politique, le champ culturel, le champ économique, le champ artistique... lesquels sont inclus dans le champ du pouvoir, qui est « l'espace des rapports de force entre les différentes espèces de capital, ou plus précisément, entre les agents qui sont suffisamment pourvus d'une des différentes espèces de capital pour être en mesure de dominer le champ correspondant et dont les luttes s'intensifient toutes les fois que se trouve mise en question la valeur relative des différentes espèces de capital (par exemple le "taux de change" entre le capital culturel et le capital économique)⁶⁸ ». Le « microcosme littéraire⁶⁹ » n'échappe pas à ces luttes, et les auteurs qui font ces va-et-vient entre littérature de jeunesse et littérature générale sont autant d'agents agis et agissants au sein du champ littéraire. Bourdieu résume en ces termes sa théorie appliquée au monde de la littérature :

chaque auteur, en tant qu'il occupe une position dans un espace, c'est-à-dire un champ de forces (irréductible à un simple agrégat de points matériels) qui est aussi un champ de luttes visant à conserver ou à transformer le champ de forces, n'existe et ne subsiste que sous les contraintes structurées du champ (par exemple, les relations objectives qui s'établissent entre les genres) ; [...] il affirme l'écart différentiel qui est constitutif de sa position, son point de vue, entendu comme vue prise à partir d'un point, en prenant une des positions esthétiques possibles, actuellement ou virtuellement, dans le champ des possibles (et en prenant ainsi position sur les autres positions). Situé, il ne peut pas ne pas se situer, se distinguer, et cela, *en dehors même de toute recherche de la distinction* : en entrant dans le jeu, il accepte tacitement les contraintes et les possibilités inhérentes au jeu, qui se présentent à lui, ainsi qu'à tous ceux qui ont le sens du jeu, comme autant de « choses à faire », formes à créer, manières à inventer, bref, comme des possibles dotés d'une « prétention à exister » plus ou moins grande.⁷⁰

En écrivant, pour des publics d'âges différents, des textes publiés par des maisons d'édition spécialisées - dans la littérature enfantine pour L'école des loisirs, dans la littérature générale pour les Éditions de l'Olivier - Adam, Brisac, Desarthe, Desplechin, Draeger, Honoré, Oster, Page, et les autres, participent du champ littéraire tel qu'il existe aujourd'hui et jouent le jeu de cette institution qui démultiplie les possibilités d'adresse à des tranches d'âges

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, op. cit., p. 55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71-72.

différentes. S'ils observent les règles et respectent les cadres de chacune de ces littératures, leur pratique scripturale semble symptomatique d'un infléchissement du champ favorisant les déplacements en son sein, voire les trajectoires d'artistes dont les productions sont diversifiées et hétérogènes. Ces traversées profitent assurément, symboliquement et économiquement, aux auteurs et éditeurs. Mais ne peut-on également voir, dans ces aller-et-retour, une manière ludique et irrévérencieuse, pour certains écrivains d'aujourd'hui, de distiller du *playing* dans le *game*⁷¹, en refusant de se cantonner à un public et en ne boudant pas le plaisir qu'il peut notamment y avoir à écrire pour les plus jeunes, même si - voire parce que - la littérature de jeunesse a encore mauvais genre ? Pour le dire autrement, et en explicitant le choix du titre donné à ce chapitre, ces écrivains et leurs éditeurs ont-ils eu la prescience qu'une des clés du succès dans le champ littéraire contemporain est la polyadresse, ou est-ce que, dans cette pratique encore relativement peu orthodoxe, il s'agit davantage de prendre du champ et la clé des champs pour exercer, hors des sentiers battus, une certaine liberté créatrice, notamment quand intratextualité il y a ? Certes, si régulièrement un nom vient allonger la liste des auteurs écrivant à destination des jeunes et adultes, l'usage des potentialités discursives d'un inter-dit intratextuel demeure plus marginal. Il n'empêche que, de toute évidence, ce phénomène de *crosswriting* fait bouger certaines lignes du champ. On peut alors envisager que, loin d'être des électrons libres, certains auteurs investissent, avec l'esprit d'à-propos, « une pulsion expressive » dans l'écriture polyadressée, nouvelle « mise en forme » sociale offerte par le « champ des possibles » esthétiques immanent.

⁷¹ Dans la préface à la traduction française de l'ouvrage de Donald Woods Winnicott *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975, Jean-Bertrand Pontalis rappelle la distinction, difficile à faire en français à cause de l'unique mot « jeu », entre « le jeu strictement défini par les règles qui en ordonnent le cours (game) et celui qui se déploie librement (play) » (p. VIII). Quant à la forme en – ing de ce dernier terme, elle insiste sur « un processus en train de s'effectuer, une capacité [...] et non le produit fini » (p. IX).

Champ de bataille

Sans conteste, la littérature de jeunesse a gagné en légitimité et en visibilité ces dernières années puisque des espaces lui sont désormais dédiés dans les bibliothèques et librairies (pour certaines spécialisées⁷²), qu'elle possède ses collections, ses salons⁷³, ses distinctions⁷⁴, ses revues⁷⁵, qu'elle est désormais inscrite au programme de l'école primaire⁷⁶ et enseignée à l'Université⁷⁷, où elle est aussi objet de recherche. Sans conteste, ceci s'explique en partie par l'accroissement de la demande et par la non négligeable rentabilité de ce secteur. Cette littérature de jeunesse demeure toutefois, aujourd'hui encore, moins bien considérée⁷⁸ que la littérature générale et les auteurs pour la jeunesse ne jouissent pas du même statut que leurs confrères qui publient à destination des adultes. Cette polarisation est redoublée à l'intérieur du champ de la littérature de jeunesse entre, d'une part, des productions jugées commerciales et d'autre part, des ouvrages estimés plus ambitieux d'un point de vue littéraire⁷⁹. C'est d'abord sur ces frontières, qui font du champ littéraire un vrai champ de bataille où se joue la valeur symbolique et la légitimité culturelle des œuvres, que je

⁷² Si les premières librairies spécialisées jeunesse ouvrent dans les années 1970, l'Association des libraires spécialisés jeunesse (ALSJ) a vu le jour en 1981. Elle regroupe une vingtaine de librairies Sorcières en France.

⁷³ C'est notamment en 1985 que fut créé le célèbre Salon du livre pour la jeunesse de Montreuil.

⁷⁴ Le site indépendant « d'information et de valorisation de la littérature jeunesse francophone de l'Institut suisse Jeunesse et Médias ISJM » : <http://ricochet-jeunes.org>, véritable mine d'informations sur cette littérature, recense 141 prix en littérature jeunesse en France à ce jour, [consulté le 13 juin 2013].

⁷⁵ Parmi les revues, on peut citer *La revue des livres pour enfants* créée en 1965, *Nous voulons lire !* née en 1972, *Citrouille*, émanant des libraires, *Les cahiers Robinson*, première revue universitaire créée en 1997 par Francis Marcoin (Université d'Artois).

⁷⁶ La littérature de jeunesse a également été au programme du collège en 2002, avant d'être retirée en 2008, au profit des classiques. Une liste indicative, diffusée par le ministère de l'Éducation Nationale, existe toujours, mais il est précisé que ce sont des « ouvrages pour enrichir l'expérience des élèves [qui] vient compléter les titres de la littérature patrimoniale des programmes du collège » : <http://eduscol.education.fr/cid60809/presentation.html>

⁷⁷ Des masters ont vu le jour, tels celui des « Métiers de la littérature de jeunesse » à Lille 3.

⁷⁸ Selon Geneviève Brisac cette reconnaissance partielle de la littérature de jeunesse « tient à la place qu'occupent les enfants et les femmes dans les pays latins et, plus exactement de tradition biblique. Or nous vivons dans un pays plutôt latin, dans lequel ce qui touche aux enfants doit rester dans le périmètre des enfants, c'est-à-dire celui des femmes. Le jour où les enfants seront vraiment l'affaire des hommes, la littérature de jeunesse sera au premier plan. ». Geneviève Brisac, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, op. cit.*, p. 26.

souhaite m'arrêter, puisqu'il s'agira ensuite d'envisager le cas d'auteurs écrivant, pour la jeunesse et pour les adultes, des textes situés en des endroits *a priori* diamétralement opposés du champ.

Une mise en perspective historique sur la genèse du champ littéraire, dans son ensemble, explicite la disqualification originelle de la littérature de jeunesse, cette « sous-littérature » ou « paralittérature », située en deçà ou en marge, de la Littérature. Dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Bourdieu lève le voile sur l'émergence et la formation, au XIX^e siècle, de ce qu'il nomme le champ littéraire. Le sociologue y livre quelques clés pour l'appréhender tel qu'il s'est élaboré puis organisé depuis. Selon Bourdieu, « la constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois⁸⁰ » doit beaucoup à Baudelaire et Flaubert. Le sociologue précise naturellement dans les pages qui leur sont consacrées que cet univers se donne « pour loi fondamentale, pour *nomos*, l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques⁸¹ ». Ainsi, le champ littéraire « institu[e] l'anomie, qui, paradoxalement, est le *nomos* de cet univers paradoxal⁸² ». En postulant que la littérature n'a pas de prix, une telle loi génère nécessairement une forme de déni, puisque, pas plus que les autres, ce champ n'échappe totalement à une certaine hétéronomie, et notamment à une certaine dépendance à l'égard du champ économique. Toutefois, ce refus d'avoir des comptes à rendre à la sphère marchande, comme à la sphère politique, constitue le champ littéraire, et c'est en ces termes qu'il se pense et se représente. En faisant de l'anomie son « nouveau principe de légitimité », le champ littéraire instaure un « nouveau régime esthétique⁸³ » privilégiant l'écart à la norme, valorisant l'originalité plutôt que l'imitation. Or, la littérature de jeunesse ne remplit pas pleinement ces conditions. Ses destinataires sont économiquement dépendants des prescripteurs qui la recommandent et l'achètent, et elle est soumise à la loi du 16 juillet 1949. Elle n'offre donc guère les gages d'autonomie nécessaires à sa prétention à la littérarité. En

⁷⁹ Delbrassine rappelle ainsi l'opposition communément admise « entre une production de masse, aussi appelée "édition de demande", et des éditeurs préoccupés de légitimité littéraire et/ou pédagogique ("édition d'offre") ». Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 82.

⁸⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 86.

⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*, p. 110.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

outre, comme le fait remarquer Delbrassine, qui brosse un rapide portrait de l'édition pour la jeunesse de 1945 à nos jours en préambule à son étude du roman pour adolescents, le comportement prudent et moutonnier des éditeurs de romans pour la jeunesse après la seconde guerre mondiale, a longtemps porté préjudice à la réputation de la littérature de jeunesse, jugée conservatrice et médiocre. Les grandes maisons ont en effet principalement « puis[é] dans le patrimoine du XIX^e siècle » et « Alexandre Dumas, Daniel Defoe, Jules Verne, la Comtesse de Ségur [ont été] proposés dans des présentations et surtout dans des versions parfois très différentes de l'original. Car, dans de nombreux cas, les textes [ont fait] l'objet d'une adaptation censée répondre aux besoins du public-cible, adaptation dont le résultat [s'est avéré] souvent catastrophique du point de vue littéraire⁸⁴ ». Puis, les deux collections phares de Hachette, la « Bibliothèque rose » et la « Bibliothèque verte » ont développé les séries venues des USA⁸⁵ et d'Angleterre⁸⁶, suivies des séries françaises telles les « Fantômettes » de Georges Chaulet, ou les « Six Compagnons » de Paul-Jacques Bonzon. Or, ces séries, dont le succès ne s'est jamais démenti, sont très tôt dépréciées par la critique universitaire en ce qu'elles sont commercialement très rentables et bien loin de l'anomie esthétique instituée par le champ littéraire. Delbrassine cite à l'appui les propos sévères, datant de 1965, de Marc Soriano :

cette production est reconnaissable par sa tendance à l'artificiel : schémas préfabriqués et presque toujours semblables, présentation de milieux enfantins homogènes, sans la participation de l'adulte, ce qui revient à fausser le rapport éducatif enfant-adulte tel que la société nous le présente, platitude du style soigneusement dépouillé de tout ce qui pourrait décourager un lecteur moyen, souci d'éviter toute question litigieuse (par exemple, les problèmes religieux, politiques ou sociaux) qui pourrait éloigner une partie du public, donc restreindre la diffusion commerciale de l'ouvrage.⁸⁷

Bourdieu rappelle, en outre, qu'à mesure que le champ impose ses lois propres, on assiste à une polarisation de plus en plus tangible de celui-ci et à une hiérarchisation

⁸⁴ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 20.

⁸⁵ On peut citer la série des « Alice » ou des « Sœurs Parker » de Caroline Quine, nom générique derrière lequel se cachent plusieurs auteurs.

⁸⁶ Je pense notamment aux séries « Le Club des Cinq » ou « Oui-Oui » d'Enid Blyton.

⁸⁷ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 21.

« chiasmatique⁸⁸ » de cet univers. Si la grande production génère une offre abondante et accessible apportant notoriété et succès économique, la création pure, source de reconnaissance symbolique est goûtée par un public plus confidentiel mais élitare. Ainsi, cette dichotomie est intimement liée au volume et à la qualité du public :

Du fait qu'il donne une bonne mesure du degré d'indépendance (« art pur », « recherche pure », etc.) ou de subordination (« art commercial », « recherche appliquée », etc.) à l'égard de la demande du « grand public » et des contraintes du marché, donc de l'adhésion présumée aux valeurs de désintéressement, le volume du public (donc sa qualité sociale) constitue sans doute l'indicateur le plus sûr et le plus clair de la position occupée dans le champ. L'hétéronomie advient en effet par la demande qui peut prendre la forme de la commande personnalisée formulée par un « patron », mécène ou client, ou de l'attente et de la sanction anonyme d'un marché. Il s'ensuit qu'il n'est rien qui divise plus clairement les producteurs culturels que la relation qu'ils entretiennent avec le *succès commercial* ou mondain (et les moyens de l'obtenir, comme par exemple aujourd'hui, la soumission à la presse ou aux moyens de communication modernes) : reconnu et accepté, voire expressément recherché par les uns, il est refusé par les défenseurs d'un principe de hiérarchisation autonome en tant qu'attestation d'un intérêt mercenaire pour les profits économiques et politiques. Et les défenseurs les plus résolus de l'autonomie constituent en critère d'évaluation fondamental l'opposition entre les œuvres faites pour le public et les œuvres qui doivent faire leur public.⁸⁹

Si la nature du public et sa prise en considération dans l'acte créatif déterminent la valeur d'une œuvre dans le champ littéraire, au nom de cette opposition tranchée entre « art pur » et « art commercial », cela explicite une fois de plus le discrédit jeté sur la littérature de jeunesse. Nathalie Prince pointe en effet « l'incompétence d'une partie [du] lectorat [de la littérature de jeunesse, qui] ne sait pas lire, ou à peine, [dont la] culture est faible, [les] références pauvres⁹⁰ ». Comment pourrait-il alors se porter garant de ce qu'il lit ou de ce qu'on lui lit ? Qui plus est, les enfants « ne produisent pas de discours critique sur les livres pour enfants ; ils n'en ont ni le besoin, ni la culture, ni les outils. Ils ont une évaluation globale, qui est celle de leur plaisir. Tout au plus rééditions et nouveaux tirages donnent-ils au chercheur une indication quantifiée sur ce qui a – ou ce qui eut – "valeur (littéraire ?)" pour eux⁹¹ ». Or, si seule une évaluation quantitative de la littérature de jeunesse est possible, on en

⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 194.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 357.

⁹⁰ Nathalie Prince, « Introduction », dans Nathalie Prince (dir.) *La littérature de jeunesse en question(s)*, op. cit., p. 12.

⁹¹ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, op. cit., p. 51.

revient à entretenir le mépris des tenants de la véritable littérature à l'égard de ce sous-produit, dont la bonne santé suspecte ne serait due qu'à l'« accroissement du marché de lecteurs potentiels⁹² ». Comble des choses, cette littérature pointe en outre explicitement son horizon de réception, et même ceux qui la font doutent de sa littérarité, et *a fortiori* de sa légitimité, à l'instar de Christophe Honoré qui titrait une chronique : « Est-ce qu'une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?⁹³ ». Quand le *pour* s'entend « à visée pédagogique », cette littérature ne s'évertuerait qu'à instruire et éduquer les jeunes générations ; or c'est bien connu, « on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments ». Quand le *pour* signifie « en réponse à une demande », la littérature déchoirait au rang de communication, et le livre à celui de produit commercial calibré. Dans les deux cas, la littérature de jeunesse ne serait pas sa propre fin, et c'est bien là ce qu'on lui reproche.

De nombreux éléments concourent donc à faire penser que littérature de jeunesse et littérature générale sont vouées à entretenir des relations conflictuelles au sein du champ, la première étant intrinsèquement dominée par la seconde, d'un point de vue littéraire. Force est toutefois de constater, avec Isabelle Nières-Chevrel, que la littérature destinée aux enfants, arrivée à un certain degré de maturité :

se présente plutôt comme un modèle réduit de ce que nous connaissons dans le champ des lectures d'adultes, faisant cohabiter littérature légitime, production faiblement qualifiée et éphémère marchandise. Elle est agencée en un ensemble fortement hiérarchisé, avec ses instances de légitimation et ses « oubliés de la critique », mais non de ses acheteurs. Elle fonctionne de manière plus complexe qu'une sous-littérature parce que se croisent en elle la hiérarchie des classes sociales et celle des classes d'âge. Les éditeurs offrent globalement à lire pour les enfants de tous les âges et de tous les milieux, pour répondre à la diversité des attentes socioculturelles d'adultes acheteurs eux-mêmes fort divers. Quant aux bibliothécaires et aux enseignants, ils sont soucieux tout à la fois de « faire lire » et de proposer de « bons livres ».⁹⁴

Microcosme au sein du macrocosme, le champ de la littérature de jeunesse est le théâtre d'affrontements inhérents et nécessaires à l'existence même de n'importe quel champ.

⁹² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 213.

⁹³ Christophe Honoré, *Est-ce qu'une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?*, 2010, <http://lsj.hautetfort.com/archive/2010/07/10/christophehonore.html>

⁹⁴ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, op. cit., p. 65.

Diverses lignes de partage traversent ce champ et certains auteurs se chargent d'en proposer de nouvelles, à l'instar de Christophe Honoré. Non sans humour, il revient en effet dans *Le livre pour enfants* - qui comme son nom ne l'indique pas est un livre pour adultes⁹⁵ - sur la polémique que ses propos, publiés dans le *Matricule des anges* n°28, datant de décembre 1999, avaient suscitée :

Dans un entretien pour un mensuel de littérature, j'avais déclaré des conneries auxquelles je croyais. J'avais dit, il y a deux sortes d'écrivains pour enfants, les parents d'élèves et les célibataires – je pensais les parents d'élèves et les narrateurs homosexuels. J'avais divisé en deux la littérature pour enfants, l'une était projetée, écrite pour, bienveillante, l'autre était introspective, écrite sans, mauvaise. Je penchais pour la mauvaise bien sûr, je m'en croyais une de ses élites, reconnaissant secrètement que mes écrivains préférés faisaient partie de l'autre, la bonne. J'avais dit aussi que le seul tabou en littérature jeunesse, c'était l'intime, parler de soi, qu'aucun parent au monde ne voulait que son gamin lise un adulte qui parlait de lui, qu'un livre pour enfants idéal c'était un livre de rédaction immaculée, sans écrivain derrière, une histoire de lapin. Heureusement les parents sont fainéants, ils ne prennent pas le temps de jeter un œil aux livres de leurs gamins, il leur suffit de s'enthousiasmer sur le nombre de livres lus. J'avais dit que la littérature pour enfants exigeait une lutte de chaque instant, un militantisme, des combats, des trahisons, des martyrs et que je me sentais trop faible, vulnérable, sans assise, sans clan, que je voyais si peu de bons écrivains, et que ces écrivains étaient si peu reconnus pour de bonnes raisons, j'avais dit les lapins ont gagné. Et tirant les conséquences, j'avais proclamé mes adieux à la littérature jeunesse, j'avais dit à trente ans, j'arrête. Mais avant, j'écirai un ultime livre, qui serait l'impossible de la littérature jeunesse, une autobiographie de mes dix ans.⁹⁶

Le registre héroï-comique tourne en dérision la geste quasi épique du héraut, au sens étymologique de « chef d'armée », qui prit position dans le champ, en criant haro sur les écrivains « parents d'élèves » : ces (prescript)auteurs, soucieux d'édifier leurs rejetons écoliers en leur proposant une littérature de jeunesse moralement irréprochable et pourvoyeuse de connaissances. L'anaphore « j'avais dit », et ses variantes « j'avais déclaré », « j'avais di(visé) », scande et dramatise le rappel de cette profession de foi martiale au cours de laquelle Honoré avait tracé une frontière entre une littérature de jeunesse « projetée, écrite pour, bienveillante » et son envers antithétique, une littérature de jeunesse scandaleusement « introspective, écrite sans, mauvaise », revendiquée par des « narrateurs homosexuels⁹⁷ »,

⁹⁵ Je reviendrai sur ce titre paradoxal dans la partie « HORS-CHAMP » de ce premier chapitre.

⁹⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, (2005), Paris, Seuil, « Points », 2008, p. 46-47.

⁹⁷ Je reviendrai plus loin sur cette figure du « narrateur homosexuel », qu'Honoré clame pareillement présent dans ses « fictions adultes et enfants » (*ibid.*, p. 25).

« écriv[ant] avec leur enfance [plutôt que] pour des enfants⁹⁸ ». Évidemment, il était de bon ton pour le jeune Honoré âgé de vingt-sept ans de faire partie du second clan, celui des artistes maudits, qui seuls pouvaient prétendre écrire de la littérature, au péril de leur vie. Avec grandiloquence, Honoré fit de la lutte au cœur du champ de la littérature de jeunesse une tragédie avec « des combats, des trahisons [et] des martyrs », lamentablement battus par K.-O. par « les lapins ». Cette victoire « des lapins », motif animalier sur lequel je reviendrai, achève d'ironiser sur le combat d'Honoré qui avoue avoir professé des « conneries » et avoir été de mauvaise foi, sur les décombres du champ de bataille littéraire, où l'on semble toujours sommé de choisir son camp.

Lignes éditoriales

Si littérature générale et littérature de jeunesse s'affrontent et redoublent antagonismes et animosités en leur sein, c'est que leurs acteurs, pris dans « la dialectique de la distinction⁹⁹ », ont intérêt à cultiver ces divergences, en ce qu'elles sont profondément identitaires. Parmi eux, les éditeurs jouent un rôle déterminant. Bourdieu rappelle que c'est Baudelaire, à l'occasion de la publication des *Fleurs du mal*, qui, par le choix du « petit éditeur, Poulet-Malassis, qui fréquentait les cafés de l'avant-garde, [et le refus des] conditions financières plus favorables et la diffusion incomparablement plus large que lui offrait Michel Lévy, [...] institu[a] pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologue de celui des écrivains¹⁰⁰ ». Delbrassine rappelle par ailleurs combien le poids des collections - et *a fortiori* des maisons d'édition - est crucial en littérature de jeunesse, à tel point qu'il s'avère le prisme permettant d'envisager avec le plus de justesse possible l'histoire de ce champ :

⁹⁸ Christophe Honoré, *Est-ce qu'une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?*, op. cit.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 259.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 116-117.

Dans un secteur où les auteurs et les œuvres manquent de légitimité littéraire et où les lecteurs manquent d'autonomie financière, le concept de collection s'impose en effet comme l'un des plus opérationnels. Dans un article de 1956, Henri Wallon remarquait déjà l'importance particulière des collections dans le secteur de l'édition pour la jeunesse : « Pour celui-ci (l'adulte), le choix de l'acheteur est presque entièrement déterminé par le nom de l'auteur et plus accessoirement par le titre de l'ouvrage. La firme de l'éditeur passe au second plan, tout au moins aux yeux du public. L'ordre est inverse avec le livre d'enfants. Libraires¹⁰¹ et éditeurs s'accordent pour donner prépondérance à la collection¹⁰² ». [...] En outre, si l'on considère le comportement du jeune lecteur, Christian Baudelot¹⁰³ a montré que celui-ci désigne le plus souvent un livre par son aspect extérieur et rarement par le nom de son auteur ou par le titre.¹⁰⁴

Quelle ligne éditoriale défendent donc L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier, et dans quelle mesure Delbrassine a-t-il eu raison de les rapprocher ? La polysémie du mot « ligne » laisse entendre que l'orientation éditoriale présidant aux décisions de Brisac et Cohen - et de leurs collaborateurs - de publier ou non tel ou tel manuscrit, est certes un cap, mais que ce choix n'est pas non plus sans rapport avec l'idée de frontière, voire de front, au sens militaire, délimitant et opposant divers endroits du champ littéraire pensé comme champ de bataille, où l'on se battrait en quête de légitimité littéraire ou de succès marchand, c'est selon. Ainsi, une ligne éditoriale est tout autant le résultat d'acquiescements que de refus, et se construit au moins autant contre une certaine littérature, contre un certain rapport à la langue et à la culture, contre une certaine tradition, qu'à la faveur d'étroits partenariats avec des écrivains de prédilection.

De toute évidence, L'école des loisirs comme les Éditions de l'Olivier jouissent d'un certain prestige littéraire et se situent davantage, en termes bourdieusiens, du côté de l'art « pur », plutôt que de celui de la production « commerciale ». L'objet livre, soit le « *péritexte éditorial* [:] toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur¹⁰⁵ », l'annonce d'emblée, et leur similitude est suffisamment frappante pour être signalée, commentée et envisagée comme un premier signe

¹⁰¹ Cette confiance, accordée par les libraires aux maisons d'édition, et à leurs collections, semble être plus relative aujourd'hui. C'est en tout cas le point de vue défendu par Leslie Vega qui dirige aujourd'hui la librairie spécialisée jeunesse *Le Bateau Livre* à Lille. (Propos recueilli en janvier 2012.)

¹⁰² Henri Wallon, « Préface », *Enfance*, mai-juin 1956 (numéro spécial), p. 3-4. (note de D. Delbrassine)

¹⁰³ Christian Baudelot (*et alii*), *Et pourtant ils lisent...*, « L'Épreuve des faits », Seuil, 1999, p. 135-136. (note de D. Delbrassine)

¹⁰⁴ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 18-19.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », n° 473, 1987, p. 21.

de parenté dans le champ. La même blancheur caractérise en effet les couvertures des Éditions de l'Olivier et celle des récits¹⁰⁶ de L'école des loisirs. Cette sobriété, certes agrémentée chez les deux éditeurs d'une iconographie de taille modeste (dessin, peinture, photo), contraste notamment avec les couvertures plus bigarrées, voire aguicheuses¹⁰⁷, de maisons d'édition commerciales, et semble gage de littérarité. En outre, dans les deux cas, le format de ces ouvrages n'est pas de « poche¹⁰⁸ ». Comme le rappelle Genette dans *Seuils*, ce « "format de poche" [...] véhicule deux significations essentielles. L'une est économique, c'est l'assurance (variable, et parfois illusoire) d'un prix plus avantageux ; l'autre est bien "culturelle", et, pour ce qui nous concerne, paratextuelle : c'est l'assurance d'une sélection fondée sur la *reprise*, c'est-à-dire la réédition. [...] Car l'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration¹⁰⁹ ». Or, L'école des loisirs comme Les Éditions de l'Olivier offrent la primeur de textes inédits, ou jamais encore traduits en français, et se situent plutôt à l'avant-garde littéraire. Le prix de leurs publications se présente alors comme celui à payer pour une offre contemporaine de qualité, qu'elle soit ou non francophone. Les meilleurs tirages des Éditions de L'Olivier sont par ailleurs, quelque temps plus tard, publiés en « poche » dans la collection « Points » du Seuil. La couverture, cette « zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public¹¹⁰ » est aussi celle de l'inscription de la « collection, [...] spécification plus intense, et parfois plus spectaculaire, de la notion de label éditorial¹¹¹ », note Genette. À rebours cette fois des Éditions de l'Olivier ne distinguant aucune collection, avec la volonté ostentatoire de subvertir la notion de genre et de « déplacer toutes les frontières¹¹² », L'école des loisirs

¹⁰⁶ Cette blancheur ne caractérise toutefois pas les albums, qui font davantage de place aux illustrations souvent colorées. Depuis peu, les couvertures des récits des collections « Mouche », « Neuf » et « Médium » prennent en outre des couleurs et accordent davantage d'espace à l'iconographie. Une telle évolution viserait-elle à rendre plus attractifs des livres dont l'apparence pouvait être jusqu'alors jugée austère ?

¹⁰⁷ Je pense notamment aux couvertures de la « chick lit », littéralement « littérature de poulette », écrite exclusivement pour le public féminin, qu'il soit jeune ou moins jeune, ou aux couvertures de la « bit lit », « littérature mordante », mettant en scène force vampires.

¹⁰⁸ Dans le roman jeunesse de Jakuta Alikavazovic *Leçon d'équilibrisme n°1*, le héros va tenter de voler le roman *Eurydice ne répond plus* de Gérard Guégan à la Fnac pendant que son frère est dans le coma, et constater que le « format des éditions de l'Olivier se prête moyen à l'empochage [*sic*] » (Jakuta Alikavazovic, *Leçon d'équilibrisme n°1*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2004, p. 19).

¹⁰⁹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹² Olivier Cohen, *Rencontre avec Olivier Cohen. L'Olivier, 20 ans de bonnes feuilles*, 5 mai 2011, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-olivier-cohen-anniversaire-olivier-edition-20-ans-3245.php>

subdivise son catalogue pour mieux répondre à la demande des acheteurs de livres pour enfants. Les récits, auxquels cette thèse s'intéresse, paraissent ainsi dans six collections¹¹³. Les « Albums » les plus célèbres sont désormais déclinés en trois formats : les collections « Lutin poche » et « Petite Bibliothèque », plus petites et moins chères que l'original, rendent plus abordables ces ouvrages dont le prix moyen oscille entre dix et trente euros. Les romans sont proposés dans les collections « Mouche », destinée aux enfants de sept à dix ans, « Neuf », aux jeunes de neuf à douze ans et « Médium », aux adolescents de douze à seize ans. C'est donc notamment l'âge du public qui structure l'offre éditoriale actuelle de L'École des loisirs.

Cette dernière, la plus ancienne des deux maisons, a été fondée en 1965 par Jean Delas, Arthur Hubschmid et Jean Fabre, lequel dirigeait alors les éditions scolaires de L'École. S'il s'est agi de ne plus assujettir le livre pour enfants à sa seule fonction pédagogique et de promouvoir le plaisir de lire, L'École des loisirs saura toujours cultiver avec l'institution scolaire - et les prescripteurs que sont les enseignants - des liens étroits, favorables à la diffusion des ouvrages qu'elle promeut et garantissant sa bonne réputation. Il suffit de consulter le site internet¹¹⁴ de cette maison d'édition pour s'en convaincre, elle qui propose de nombreuses « ressources » aux éducateurs et enseignants, dont la revue pédagogique *l'école des lettres* ou l'abonnement à *l'école des max*¹¹⁵. Comme l'analysait Bourdieu, « tandis que la réception des produits dits "commerciaux" est à peu près indépendante du niveau d'instruction des récepteurs, les œuvres d'art "pures" ne sont accessibles qu'aux consommateurs dotés de la disposition et de la compétence qui sont les conditions nécessaires de leur appréciation. Il s'ensuit que les producteurs-pour-producteurs dépendent très largement de l'institution scolaire, contre laquelle, au demeurant, ils ne cessent de s'insurger¹¹⁶ ». Rester en bonne intelligence avec l'école tout en prétendant se situer en

¹¹³ Les collections : « Classiques abrégés », « Contes du monde entier » et « Médium documents » peuvent certes proposer des récits mais n'entrent nullement dans la perspective de cette thèse.

¹¹⁴ <http://www.ecoledesloisirs.fr/>

¹¹⁵ Les enseignants qui abonnent leurs élèves reçoivent huit livres au cours de l'année scolaire et autant de dossiers pédagogiques pour exploiter ces textes en classe.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 244.

marge de celle-ci, telle est l'ambition paradoxale affichée par L'école des loisirs, dont le nom sonne comme un éloquent oxymore¹¹⁷.

Dans son *Guide de littérature pour la jeunesse* datant de 1975, Soriano écrivait à propos de cette maison :

Son titre est une profession de foi. Les loisirs que nous permettent les progrès techniques et l'évolution démocratiques pourraient être consacrés non seulement à notre repos, mais à notre épanouissement. Dans cette perspective, le livre devient une « *structure d'accueil* » et un « *pivot d'activités* ». Il révèle l'enfant à lui-même et devient l'occasion de relations plus authentiques entre lui et l'adulte.

Mais ce rôle nouveau assigné au livre entraîne sa restructuration. L'image, en particulier, n'est plus auxiliaire, mais complément du texte. [...]

Autre mérite de cette « école » qui, sur ce point aussi, mérite son nom : elle a révélé ou rendu plus familiers au public français quelques grands artistes étrangers : M. Sendak, A. Lobel, E. Delessert et même un artiste français installé aux U.S.A., Tomi Ungerer [...].¹¹⁸

Le contexte historique et socio-culturel fut donc déterminant pour que L'école des loisirs voie le jour. Pionnière, cette structure offrit tôt une place à l'image, grâce à la publication d'albums à l'esthétique renouvelée et aux indéniables qualités plastiques et littéraires. Si c'est d'abord à l'étranger que L'école des loisirs dénicha des talents, c'est ensuite avec des plumes françaises qu'elle étoffa son catalogue d'albums et de romans. C'est notamment l'œuvre de Geneviève Brisac, qui, arrivée en 1989, se vit confier « la mission [...] de découvrir de jeunes auteurs qui puissent écrire des romans destinés aux adolescents, afin de diminuer progressivement la proportion d'auteurs anglo-saxons traduits¹¹⁹ ».

Soriano soulignait également, à juste titre, l'intéressante polysémie du mot « école » dans le nom de cette maison d'édition. Il existe indéniablement un esprit *école des loisirs* qui unit ses auteurs et illustrateurs : humour, fantaisie, place accordée à l'imaginaire, souci aigu de la langue, ancrage dans l'époque contemporaine et volonté d'aborder les sujets de société au moment où ils font débat¹²⁰, semblent en effet des valeurs partagées au gré des collections.

¹¹⁷ Sauf si l'on se souvient qu'étymologiquement, le mot « école », du grec *skhōle* signifie « repos, loisir ». C'est alors un nom bien redondant que celui de cette maison d'édition.

¹¹⁸ Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, p. 214.

¹¹⁹ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op.cit., p. 85.

¹²⁰ À titre d'exemple, je pense au premier roman de Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, paru en 1996, qui évoquait pour la première fois en littérature enfantine française, l'homosexualité et le S.I.D.A. La même année, c'est le best-seller *No pasarán, le jeu* de Christian Lehmann, qui traitait des jeux vidéo, en montrant la frontière ténue qui séparait le monde réel du monde virtuel dès qu'il s'agissait de violence.

L'idée que L'école des loisirs rassemble des artistes aux sensibilités très voisines, se manifeste certes par d'éventuelles publications collectives, tel le recueil de nouvelles *Juke-box*¹²¹ ou le roman *Nous avons des armes et nous ne savons pas nous en servir*¹²² écrit à quatre mains par Jakuta Alikavazovic et Martin Page. C'est en outre Claude Ponti qui a illustré deux albums¹²³ écrits par Florence Seyvos et un album¹²⁴ écrit par Agnès Desarthe. Mais cela va plus loin. Certaines connivences littéraires sont ainsi explicitement revendiquées au cœur même d'un roman pour la jeunesse de Christophe Honoré. Dans *J'élève ma poupée*¹²⁵, pastiche d'un célèbre manuel de puériculture, un narrateur adulte prodigue de manière autoritaire des conseils aux enfants désireux d'éduquer leur poupée. Voici ce qu'on lit au chapitre consacré aux « lectures pour poupées » :

Mais rassurez-moi, certains parmi vous savent lire ?
 Je n'ai pas affaire qu'à une assemblée de gamins de cinq ans, tout de même !
 Si ?
 Non... Je commençais à m'inquiéter. Alors quel âge avez-vous ? Dites.
 Sept ? Onze ? Seize ? Trente-neuf ? Soixante et un ans ?
 Comment voulez-vous que je vous conseille des livres si je ne connais pas votre âge, votre vie, les livres que vous avez déjà lus ? [...]
 Je vous assure, c'est très agaçant pour un écrivain de ne pas pouvoir connaître ses lecteurs, et encore plus de ne pas pouvoir les choisir. Ça devrait être un droit minimal. Connaître ses lecteurs. J'irai même plus loin, il devrait y avoir un délégué de lecteurs pour chaque écrivain. Un représentant, un lecteur type. Quelqu'un de sérieux sur qui compter. Comme un confident, un meilleur ami. Un gars bien. Évidemment, rien n'empêche que ce gars bien soit une fille. Je l'imagine à neuf ans et demi, mon gars bien, mon lecteur confident. Il a de bonnes joues, les cheveux bruns et un peu longs, une mèche sur le front, des taches de rousseur sur un nez sympathique. [...]
 Il lit des livres que tu ferais bien de lire à ta poupée. Comme *Le jour où j'ai été le chef*, de Florence Seyvos, qui dit que persévérer est le plus cruel et le plus calme de tous les mots. Il lit *Les amies d'Olga*, de Geneviève Brisac, qui dit que la liberté est le pas de côté qu'on ne doit pas s'empêcher de faire quand on nous demande de rester en rang. Il lit *Tout ce qu'on ne dit pas*, d'Agnès Desarthe, qui dit que les pieds racontent autant d'histoires sur leurs propriétaires que les yeux. Il lit *African Prince*, de Chris Donner, qui dit que l'espoir est une chose ridicule et joyeuse. Il lit *La glace au chocolat*, de Kéthévane Davrichewy, qui dit que les gens qui aiment se toucher se rejoignent toujours. Il lit *Le journal d'Aurore 3* de Marie Desplechin, qui dit que le monde est une bataille permanente où nos alliés sont trop nombreux.¹²⁶

¹²¹ Parmi les auteurs ayant contribué à ce recueil, cinq figurent dans le tableau donné en introduction : Marie Desplechin, Christophe Honoré, Nathalie Kuperman, Chloé Mary et Martin Page.

¹²² Jakuta Alikavazovic et Martin Page, *Nous avons des armes et nous ne savons pas nous en servir*, Lille, Nuit Myrtide, « Itinérances », 2012.

¹²³ Il s'agit de *La tempête* publié en 1993 et de *Pochée* publié en 1994.

¹²⁴ Il s'agit de l'album *Petit prince Pouf* publié en 2002.

¹²⁵ Christophe Honoré, *J'élève ma poupée*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2010.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 109-111.

Par le ton délibérément provocateur et vindicatif de son narrateur, Honoré espère piquer au vif ses jeunes (et moins jeunes) lecteurs et susciter une forme de distanciation amusée. Si l'ironie est patente dans les premiers paragraphes de cet extrait, lorsqu'Honoré convoque cette figure syndicale, et même politique, de « délégué de lecteurs », sur laquelle je reviendrai dans le deuxième chapitre de cette thèse, elle s'atténue quand l'écrivain évoque les textes de son confrère et de ses consœurs, tous publiés à L'école des loisirs. Et les conseils de lecture d'Honoré de devenir un plaidoyer en faveur de la littérature de Seyvos, Brisac¹²⁷, Desarthe¹²⁸, Donner, Davrichewy et Desplechin. C'est sur le dire de leurs livres qu'Honoré insiste, répétant obstinément ce verbe, comme pour démultiplier la puissance performative de tout verbe. Cette littérature de jeunesse, non consensuelle, a non seulement le pouvoir de raconter le monde, mais aussi celui d'émanciper qui la lit. Honoré, qui se cherchait un clan dans *Le Livre pour enfants*, semble finalement se reconnaître dans cette communauté d'auteurs aux livres sensibles et sensibilisateurs, engageants et engagés, qui ne laissent pas seul le lecteur (« type » ou non) et a vocation citoyenne à lui transmettre certaines valeurs. Parmi ses pairs, Agnès Desarthe, dans une vidéo¹²⁹ en ligne sur le site de L'école des loisirs, confie quant à elle écrire délibérément sous l'influence de ses contemporains et aspirer à se sentir dans « une famille d'écrivains », qu'elle lit en écrivant, qu'elle lit pour écrire. Si elle ne nomme pas ses « camarades écrivains » de L'école des loisirs, tout laisse à penser qu'elle songe notamment à celles et ceux qui publient dans la même maison qu'elle, le mot « maison » désignant aussi bien l'entreprise éditoriale que, par métonymie, les personnes qu'elle abrite et qui s'y croisent sous la houlette de Geneviève Brisac. La transmission de l'amour des livres et de la lecture aux plus jeunes est assurément une des vocations de cette école buissonnière, mais l'idée de filiation, portée par les mots « école » et « maison », semble correspondre aussi « horizontalement » aux liens générationnels, esthétiques et éthiques qui unissent les auteurs réunis sous cette bannière.

¹²⁷ Les liens entre Honoré et Brisac sont multiples car si elle publie ses romans pour la jeunesse, Brisac a aussi été coscénariste d'Honoré pour *Non ma fille tu n'iras pas danser*, sorti en 2009. Or ce film est librement inspiré du roman de Brisac *Week-end de chasse à la mère* publié en 1996 aux Éditions de l'Olivier.

¹²⁸ Agnès Desarthe et Geneviève Brisac ont écrit ensemble un essai consacré à Virginia Woolf paru en 2004 à l'Olivier et intitulé *V.W. Le mélange des genres*.

¹²⁹ http://www.ecoledesloisirs.fr/video.php?id_video=14&rub=AUTEUR&AUTEUR=468;Desarthe

Quant au parcours des Éditions de l'Olivier, il offre effectivement de singulières ressemblances avec celui de L'école des loisirs. Cette filiale du Seuil, créée en 1991 par Olivier Cohen, alors directeur éditorial dans la maison mère, a d'abord traduit de grands romans américains contemporains¹³⁰ inconnus en France, avant de chercher à publier de nouveaux talents français et francophones. Vingt ans plus tard, le catalogue compte six cent cinquante titres et Cohen est fier de son cosmopolitisme, de son ancrage dans notre époque et notre vie du moment, et que s'y côtoient « trois générations d'auteurs » : « celle des années 1980, [...] la génération précédente, des gens comme Henry Roth, Salter, Appelfeld, Berger... Et enfin les jeunes, plus turbulents, Will Self par exemple ». Cohen confie au journaliste l'interrogeant à l'occasion du vingtième anniversaire des Éditions de l'Olivier, avoir « voulu, inconsciemment, constituer une sorte de longue durée à travers cette pyramide des âges¹³¹ », soit quelque chose qui aurait semble-t-il à voir, là aussi, avec l'idée de maison d'édition comme famille. Toutefois, toujours à l'occasion de cet anniversaire, lors d'une rencontre à la Bibliothèque publique d'information enregistrée sur France Culture, Cohen se met à douter de la pertinence de la métaphore familiale pour dire ce qui fait se tenir ensemble ces auteurs et leur éditeur. Alors que vingt¹³² auteurs français qu'il publie viennent chacun de lire un extrait de leur dernier roman, et que cette première partie de soirée devant s'appeler « un air de famille » s'achève, Cohen récuse l'image des liens familiaux, en ce qu'ils sont toujours imposés et subis. Si le logo des Éditions de l'Olivier est un arbre dont la silhouette noire se détache sur le fond blanc de la couverture de chaque livre, cet olivier - qui fait écho au prénom de son fondateur - n'a rien d'un arbre généalogique réunissant les membres d'une même lignée. Cohen préfère l'idée d'« amitié » pour qualifier les rapports qu'il entretient avec ses auteurs, en ce qu'elle met en avant des relations comme fruits de « choix » opérés, en toute « liberté », par des individus « absolument uniques », qui se sont mutuellement désirés. Cette idée d'affinités électives bat également en brèche l'idée de ligne éditoriale préétablie et lorsqu'une ligne éditoriale finit par se dessiner, c'est davantage après coup, ou en creux, les

¹³⁰ Le premier roman publié à l'Olivier fut *Une Saison ardente* de Richard Ford. Très vite, il y eut ensuite ceux de Raymond Carver et de Jay McInerney.

¹³¹ <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-olivier-cohen-anniversaire-olivier-edition-20-ans-3245.php>

¹³² Ce sont plus exactement dix-neuf auteurs qui prendront la parole, l'un d'eux, Jean Hatzfeld, étant absent. Parmi les dix-neuf présents, il y avait Jakuta Alikavazovic, Geneviève Brisac, Antoine Volodine représentant Manuela Draeger, Jérôme Lambert, Christian Oster, Karine Reyssset, Florence Seyvos, Olivier De Solminihac, Dominique Souton et Valérie Zenatti, soit dix écrivains pratiquant l'écriture polyadressée entre 1991 et 2011.

livres refusés étant à cet égard presque plus significatifs que les textes retenus. Cohen ne croit cependant pas aux « auteurs isolés » et selon lui, « il y a toujours une espèce de réseau d'affinités qui se crée, qui est assez mystérieux », et c'est « ce réseau [qui] se transforme en maison d'édition », puisqu'une « maison d'édition, c'est avant tout, évidemment, des auteurs¹³³ ». *In fine*, si la maison d'édition fait les auteurs, en rendant publiques et en diffusant leurs œuvres sous un certain label, les auteurs « font la maison en lui faisant crédit (par le fait d'y publier, d'y apporter des manuscrits [...])¹³⁴ ». L'examen des positions de L'école des loisirs et des Éditions de l'Olivier dans le champ littéraire, préalable nécessaire à l'étude du *crosswriting*, s'est donc avéré indissociable de la question des auteurs y publiant. L'auteur maison est autant celui qui obtient voix au chapitre grâce à un éditeur, que celui dont la participation au catalogue contribue à l'édification d'une maison singulière, dans un paysage éditorial conflictuel.

Champions et *challengers*

S'ils coupent à travers champs pour écrire alternativement pour les jeunes et les adultes, les vingt-huit auteurs, publiés conjointement entre 1991 et 2011 par L'école des loisirs et Les Éditions de l'Olivier, sont d'abord et avant tout, connus et reconnus¹³⁵ dans un domaine. Sans conteste, alors que l'on n'ignore pas que tel ou tel écrit pour les enfants, la surprise est souvent entière de découvrir que le même écrit également à destination des adultes. La réciproque est tout aussi valable. Nos auteurs sont-ils donc les champions ou les *challengers* - pour le dire avec Bourdieu, les « tenants » ou les « prétendants » - de la littérature générale, ou de la littérature de jeunesse, avant d'être des *crosswriters* ? C'est cette fois la métaphore d'une course que prend le sociologue pour distinguer les seconds, qui

¹³³ Olivier Cohen, Les Éditions de l'Olivier ont 20 ans !, janvier 2012, <http://www.franceculture.fr/les-editions-de-l-olivier-ont-20-ans>

¹³⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 244.

¹³⁵ Delbrassine n'emploie pas moins que le terme de « vedettes au sein du champ » pour parler des talents dénichés par Brisac à L'école des loisirs. Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 85.

« s’efforcent de dépasser leurs concurrents », des premiers, « qui veulent éviter de l’être¹³⁶ », dans un champ littéraire compétitif. Certes relative, la mesure en termes de nombre d’ouvrages publiés dans tel ou tel secteur et en termes de reconnaissance institutionnelle et médiatique, n’en est pas moins un indicateur intéressant de la confiance renouvelée de l’éditeur et du public à un auteur et de l’intérêt porté par les instances de légitimation à une œuvre¹³⁷.

La proportion de textes destinés à l’un ou l’autre public varie d’un auteur à l’autre, mais assurément, le détenteur du plus grand nombre d’ouvrages adressés aux enfants est Claude Ponti, qui assure l’écriture et l’illustration¹³⁸ de tous ses albums. Deux d’entre eux, *Okilélé*¹³⁹ et *Ma vallée*¹⁴⁰, figurent notamment dans les listes de référence du Ministère de l’Éducation Nationale pour les cycles deux et trois de l’école primaire, *L’arbre sans fin*¹⁴¹ est, quant à lui, signalé à destination des élèves de sixième. Prisé du corps enseignant, Ponti a reçu en outre, en 2000, le Grand Prix de la Société des Gens de Lettres du Livre Jeunesse¹⁴² pour *Sur l’île des Zertes*¹⁴³, ainsi que pour l’ensemble de son travail, et en 2006 un prix Sorcières Spécial¹⁴⁴ décerné par l’Association des librairies spécialisées pour la jeunesse (ASLJ) et par l’Association des bibliothécaires de France (ABF) pour la totalité de son œuvre. Christian Oster, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin sont également particulièrement prolixes et dotent généreusement le catalogue de L’école des loisirs, talonnés par Nathalie

¹³⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 212.

¹³⁷ Sans aucun doute, une recommandation par l’Éducation Nationale stimule les ventes. À titre d’exemple, *Verte* de Marie Desplechin recommandé par l’Éducation Nationale figurait en 22^e position des meilleures ventes de poche pour la jeunesse en France en 2008 hors export et vente en ligne avec 34300 exemplaires.

¹³⁸ À cet égard, Claude Ponti se montre excédé par la distinction texte/image : « Je ne suis pas auteur-illustrateur, je suis auteur, un point c’est tout », énonce-t-il lors de la journée d’étude du 15 novembre 2008.

Claude Ponti, « Rencontre avec Nadine Brun-Cosme, Pef, François Place et Claude Ponti animée par Nathalie Brisac et Nicole Verdun », *La littérature des enfants fait école. Journée d’étude du samedi 15 novembre 2008 à l’initiative des éditions Casterman, l’école des loisirs, Flammarion Père-Castor et Gallimard Jeunesse, au Théâtre du Vieux Colombier, à Paris*, Paris, *l’école des lettres des collèges*, n°4, janvier-février 2009, 100^e année, p. 68.

¹³⁹ Claude Ponti, *Okilélé*, Paris, *l’école des loisirs*, « Albums », 1993. Cet album a reçu le prix Chrétien de Troyes et le « Prix des Enfants » décerné par la ville de Troyes en 1994.

¹⁴⁰ Claude Ponti, *Ma vallée*, Paris, *l’école des loisirs*, « Albums », 1998. Ce livre a été primé par l’association Culture et Bibliothèques pour tous pour la sélection Livrimages 1999.

¹⁴¹ Claude Ponti, *L’arbre sans fin*, Paris, *l’école des loisirs*, « Albums », 1992.

¹⁴² En 2004, c’est Alice de Poncheville qui reçoit ce prix pour *Je suis l’arbre qui cache la forêt*.

¹⁴³ Claude Ponti, *Sur l’île des Zertes*, Paris, *l’école des loisirs*, « Albums », 1999.

¹⁴⁴ Ce prix n’est pas nécessairement décerné chaque année. Il a notamment récompensé Pef en 2007 et Thierry Dedieu en 2009.

Kuperman, Christophe Honoré ou Manuela Draeger. Parmi les ouvrages recommandés en 2013 par l'institution scolaire à destination des élèves de primaire et de collège pour leur « qualité littéraire », l'« accessibilité des textes », « l'ouverture des pratiques pédagogiques et éducatives qu'[ils] permettent¹⁴⁵ », « la qualité d'écriture [...] qui suscite le plaisir de lire », « le rapport le plus pertinent possible avec les programmes » et « un coût généralement raisonnable¹⁴⁶ », figurent *L'abominable histoire de la poule*¹⁴⁷ et *Le chevalier qui cherchait ses chaussettes*¹⁴⁸ de Christian Oster, *Verte*¹⁴⁹ de Marie Desplechin, *Pochée*¹⁵⁰ ainsi que *Nanouk et moi*¹⁵¹ de Florence Seyvos, *La messe anniversaire*¹⁵² d'Olivier Adam, *La plus belle fille du monde*¹⁵³ d'Agnès Desarthe, *No pasarán, le jeu*¹⁵⁴ de Christian Lehmann et *Une bouteille dans la mer de Gaza*¹⁵⁵ de Valérie Zenatti. Le prix Sorcières des premières lectures a d'ailleurs couronné *Vérité, vérité chérie*¹⁵⁶ de cette dernière en 2010, *Quand j'étais soldate*¹⁵⁷ a été plus d'une fois primé et traduit en plusieurs langues et si *Une bouteille dans la mer de Gaza* a reçu en 2005 le prix Tam-Tam conjointement décerné par Bayard Presse et le Salon du Livre et de la Presse Jeunesse de Montreuil, l'adaptation cinématographique en 2011, par Thierry Binisti, de ce même roman, est une autre forme de consécration, non moins remarquable. Loin de prétendre à l'exhaustivité, on peut également mentionner le label « Isidor », qui, sans être un prix littéraire, met toutefois à l'honneur des ouvrages que le collectif HomoEdu estime aptes à favoriser la réflexion des jeunes sur la diversité sexuelle. HomoEdu a tout particulièrement remarqué *Tout contre Léo*¹⁵⁸, *Mon cœur bouleversé*¹⁵⁹ et *Noël, c'est couic !*¹⁶⁰ de Christophe Honoré, *J'envie ceux qui sont dans ton cœur*¹⁶¹ de Marie

¹⁴⁵ Sélection d'œuvres pour l'école élémentaire, <http://eduscol.education.fr/cid50485/litterature.html>

¹⁴⁶ Liste de « lectures pour les collégiens », <http://eduscol.education.fr/cid60809/presentation.html#lien3>

¹⁴⁷ Christian Oster, *L'abominable histoire de la poule*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 1999.

¹⁴⁸ Christian Oster, *Le chevalier qui cherchait ses chaussettes*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2007.

¹⁴⁹ Marie Desplechin, *Verte*, Paris, l'école des loisirs, « Neuf », 1996. Ce roman a reçu le prix Tam-Tam en 1996 et le prix Beaugency en 1997, prix reconnaissant l'humour des livres pour enfants.

¹⁵⁰ Florence Seyvos, *Pochée*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche » et « Albums », 1994.

¹⁵¹ Florence Seyvos, *Nanouk et moi*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2009.

¹⁵² Olivier Adam, *La messe anniversaire*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

¹⁵³ Agnès Desarthe, *La plus belle fille du monde*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

¹⁵⁴ Christian Lehmann, *No pasarán, le jeu*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1996.

¹⁵⁵ Valérie Zenatti, *Une bouteille dans la mer de Gaza*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

¹⁵⁶ Valérie Zenatti, *Vérité, vérité chérie*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2009.

¹⁵⁷ Valérie Zenatti, *Quand j'étais soldate*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

¹⁵⁸ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 1996.

¹⁵⁹ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1999.

¹⁶⁰ Christophe Honoré, *Noël, c'est couic !*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2005.

¹⁶¹ Marie Desplechin, *J'envie ceux qui sont dans ton cœur*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1997.

Desplechin, *Sans enthousiasme*¹⁶² de Florence Seyvos, *Tous les garçons et les filles*¹⁶³ et *Meilleur ami*¹⁶⁴ de Jérôme Lambert ou *On m'a oublié*¹⁶⁵ de Guillaume Le Touze.

Dans le champ de la littérature générale, des prix plus médiatisés que ceux de la littérature de jeunesse poussent un temps les auteurs récompensés sur le devant de la scène. Évidemment, cette visibilité fait autant la joie de l'écrivain que celle de son éditeur. La réputation des Éditions de l'Olivier a notamment été faite par le prix Renaudot obtenu en 1994 pour *Comme ton père*¹⁶⁶ de Guillaume Le Touze, le prix Goncourt du premier roman et le prix France Télévisions obtenus en 1995 pour *Les apparitions*¹⁶⁷ de Florence Seyvos, le prix Goncourt de la nouvelle obtenu en 2004 pour *Passer l'hiver*¹⁶⁸, les prix Roman France Télévisions, du roman populiste et Jean-Amila-Meckert obtenus en 2007 pour *À l'abri de rien*¹⁶⁹, le prix RTL/Lire obtenu en 2009 pour *Des vents contraires*¹⁷⁰ d'Olivier Adam, le prix du Livre Inter obtenu en 1996 pour *Un secret sans importance*¹⁷¹, le prix Marcel Pagnol et le prix Version Femina/Virgin Megastore obtenus en 2009 et 2010 pour *Le remplaçant*¹⁷² et le prix Renaudot des lycéens obtenu en 2010 pour *Dans la nuit brune*¹⁷³ d'Agnès Desarthe, le prix Fémina obtenu en 1996 pour *Week-end de chasse à la mère*¹⁷⁴ et le prix des Éditeurs obtenu en 2010 pour *Une année avec mon père*¹⁷⁵ par Geneviève Brisac ou le prix Ouest France Étonnants Voyageurs obtenu en 2010 pour *La disparition de Paris et sa renaissance en Afrique*¹⁷⁶ de Martin Page. D'autres auteurs ont par ailleurs apporté aux Éditions de l'Olivier une notoriété préalablement acquise. C'est le cas de Christian Oster qui avait publié ses quatorze premiers romans aux Éditions de Minuit et avait obtenu en 1999 le prix Médicis

¹⁶² Florence Seyvos, *Sans enthousiasme*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1991.

¹⁶³ Jérôme Lambert, *Tous les garçons et les filles*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

¹⁶⁴ Jérôme Lambert, *Meilleur ami*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

¹⁶⁵ Guillaume Le Touze, *On m'a oublié*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 1996.

¹⁶⁶ Guillaume Le Touze, *Comme ton père*, Paris, l'Olivier, 1994.

¹⁶⁷ Florence Seyvos, *Les apparitions*, Paris, l'Olivier, 1995.

¹⁶⁸ Olivier Adam, *Passer l'hiver*, Paris, l'Olivier, 2004.

¹⁶⁹ Olivier Adam, *À l'abri de rien*, Paris, l'Olivier, 2007.

¹⁷⁰ Olivier Adam, *Des vents contraires*, Paris, l'Olivier, 2009.

¹⁷¹ Agnès Desarthe, *Un secret sans importance*, Paris, l'Olivier, 1996.

¹⁷² Agnès Desarthe, *Le remplaçant*, Paris, l'Olivier, 2009.

¹⁷³ Agnès Desarthe, *Dans la nuit brune*, Paris, l'Olivier, 2010.

¹⁷⁴ Geneviève Brisac, *Week-end de chasse à la mère*, op.cit.

¹⁷⁵ Geneviève Brisac, *Une année avec mon père*, Paris, l'Olivier, 2010.

¹⁷⁶ Martin Page, *La disparition de Paris et sa renaissance en Afrique*, Paris, l'Olivier, 2010.

pour *Mon grand appartement*¹⁷⁷, ou de Maryline Desbiolles qui obtint la même année le prix Fémina pour *Anchise*¹⁷⁸. Comme dans la littérature de jeunesse, la « *filmisation* [soit] le passage d'un livre en film¹⁷⁹ » qui est une des modalités de la « poly-exploitation », c'est-à-dire de « la variété de l'exploitation multimodale d'un même produit¹⁸⁰ », prolonge la vie médiatique d'un livre, en assure la publicité auprès d'un public élargi et participe du renom d'un auteur, tel Olivier Adam. *Je vais bien, ne t'en fais pas*¹⁸¹ a ainsi été adapté en 2006 par Philippe Lioret. Le film a été nommé aux Césars et les acteurs principaux, Kad Merad et Mélanie Laurent, ont obtenu le César du meilleur second rôle masculin et celui du meilleur espoir féminin. *Poids léger*¹⁸², *À l'abri de rien*, *Des vents contraires* ont aussi été portés à l'écran et Adam a coécrit le scénario du film à succès que fut, en 2009, *Welcome* de Philippe Lioret. De même, l'adaptation par Claude Berri d'*Une femme de ménage*¹⁸³ d'Oster a contribué à confirmer la présence de ce romancier dans la catégorie des champions de la littérature générale. On remarquera qu'un certain nombre d'auteurs de ces deux maisons d'édition répondent à la catégorie d'« auteurs mixtes » telle que l'a définie Delbrassine, soit d'auteurs « actifs dans les deux domaines (au minimum 3 titres en Adultes et 3 titres en Jeunesse¹⁸⁴ ». Sans se limiter à ce qu'ils ont publié à l'Olivier, figurent notamment à ce titre Adam, Brisac, Desarthe, Desplechin, Draeger (alias Volodine), Honoré, Kuperman, Le Touze, Lehmann, Oster, Page, Ponti, Reyssset, Seyvos, de Solminihac, Souton, Villovitch et Zenatti, soit près des deux tiers du corpus. Certains sont en outre parfois « reconnus dans les deux champs¹⁸⁵ », comme Adam, Brisac, Desarthe, Desplechin, Oster, Seyvos ou Zenatti.

Simple coïncidence ou hasard objectif, ce mot de « prétendant » employé par Bourdieu pour désigner ceux qui rêvent de détrôner les « tenants » du champ littéraire, est un des *leitmotive* de la section de *Le livre pour enfants* qu'Honoré consacre à ses souvenirs de

¹⁷⁷ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Minuit, 1999.

¹⁷⁸ Maryline Desbiolles, *Anchise*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁷⁹ Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature ! La Littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009, p. 70.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸¹ Olivier Adam, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, le Dilettante, 1999.

¹⁸² Olivier Adam, *Poids léger*, Paris, l'Olivier, 2002.

¹⁸³ Christian Oster, *Une femme de ménage*, Paris, Minuit, 2001.

¹⁸⁴ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, *op.cit.*, p. 92.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 94.

lycéen. Dans la sous-partie intitulée « Transition » du troisième chapitre de cette thèse, je détaillerai l'usage très particulier qu'Honoré fait de ce terme. Sa plasticité en multiplie les acceptions de manière particulièrement intéressante et fructueuse, notamment en ce qu'elle permet d'envisager l'épisode scolaire comme expérience initiatique, aussi bien amoureuse et sexuelle qu'esthétique et intellectuelle, où le faire semblant participe de la construction de soi. Toujours est-il qu'au lycée de Saint-Brieuc où il étudie, alors qu'une ségrégation entre élèves s'opère par le jeu des sections et des options qui détermine l'appartenance à tel ou tel clan, il y a celui des « artistes, ou ceux qui prétendent l'être, les prétendants¹⁸⁶ ». Évidemment, Honoré rêve d'intégrer ce cercle restreint, et il en fera partie après avoir fait ses preuves lors d'une anthologique scène de bagarre au réfectoire.

Dans cette compétition révélée par le sociologue, si le « prétendant » envie la place du « tenant », c'est cette prétentieuse envie d'accéder au statut de prétendant - statut qui ne va pas de soi - que relate Honoré au micro d'Antoine de Baecque. Dans l'échange qu'il a avec le critique à la Bibliothèque publique d'information en mars 2012, Honoré fait retour sur son parcours et sur ce qui l'a amené à écrire d'abord pour la jeunesse, avant même de faire du cinéma, art auquel il doit pourtant de s'être fait un nom. Ayant été animateur et directeur de centre de vacances, puis formateur de futurs animateurs avec les Ceméa, c'est dans ces années-là qu'il découvre la littérature de jeunesse :

C'est un domaine [qu'on peut] appréhender facilement quand [on est] jeune [...]. Pour un jeune cinéophile, à dix-huit ans [...], c'est difficile d'avoir une idée générale, exhaustive [...] du cinéma. Alors que la littérature jeunesse, notamment la littérature jeunesse française, c'est assez facile finalement, en six mois, un an, [de] savoir à peu près tout ce qui s'est écrit d'intéressant en littérature jeunesse, repérer les bonnes maisons d'édition, les bons écrivains.¹⁸⁷

Dans le souci militant de la diffuser aux futurs animateurs de colonies de vacances et centres de loisirs, Honoré avait appris à bien connaître cette littérature de jeunesse. Aussi, lorsqu'il arrive à Paris, plutôt que d'écrire des scénarios, c'est en connaissance de cause qu'il écrit un

¹⁸⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 56.

¹⁸⁷ Christophe Honoré, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre*, op. cit.

premier texte pour la jeunesse. *Tout contre Léo*¹⁸⁸, qu'il poste à L'école des loisirs, sera rapidement publié, tandis qu'Honoré commence tout juste à tenir une chronique aux *Cahiers du cinéma*. Le récit autobiographique de son entrée dans le monde des auteurs par la porte de la littérature de jeunesse - alors que celle du cinéma semblait alors à peine entrouverte au futur cinéaste - semble dévoiler la stratégie du « prétendant » au statut d'artiste. Faire le tour du champ de la littérature de jeunesse française des années 1990 aurait été suffisamment enfantin pour que, comme par un lien de cause à effet, dès son coup d'essai, Honoré perçât dans ce secteur.

Bourdieu emprunte à Foucault le concept de « "champ de possibilités stratégiques" [désignant] le "système réglé de différences et de dispersions" à l'intérieur duquel chaque œuvre se définit¹⁸⁹ ». S'il reconnaît que l'on doit au philosophe « la formulation la plus rigoureuse des fondements de l'analyse structurale », Bourdieu s'oppose au discours « abstrait et idéaliste » de celui qui « diffère dans le ciel des idées les oppositions et les antagonismes qui s'enracinent (sans s'y réduire) dans les relations entre les producteurs¹⁹⁰ » et par là trouve à se distinguer de Foucault dont l'intérêt est ailleurs. Le discours autoréflexif d'Honoré dévoile certes quelque chose de stratégique dans « la création à l'œuvre », mais il semble donner raison à Bourdieu contre Foucault, puisqu'Honoré évoque non seulement sa connaissance des textes de littérature de jeunesse contemporaine, mais aussi celle de ses auteurs et éditeurs, comme raison expliquant sa décision d'écrire d'abord pour les enfants et son premier succès littéraire. C'est en tant que lecteur averti et connaisseur éclairé des circuits de production qu'Honoré - dont les « dispositions¹⁹¹ » ne sont pas seulement innées et littéraires - se place et parvient à placer son manuscrit. « Ainsi, le champ des prises de position possibles s'offre au *sens du placement* (au double sens) sous la forme d'une certaine structure de probabilités, de profits ou de pertes probables, tant sur le plan matériel que sur le plan symbolique.¹⁹² » C'est ensuite seulement qu'Honoré écrira à destination des adultes et tournera ses premiers films. Toujours au micro d'Antoine de Baecque, Honoré confie

¹⁸⁸ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, *op. cit.*

¹⁸⁹ M. Foucault, « Réponse au cercle d'épistémologie », *Cahiers pour l'analyse*, n°9, 1968, p. 9-40 (pages citées : 40, 29, 37). (note de P. Bourdieu)

¹⁹⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 326-327.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹² *Ibid.*, p. 392.

toutefois avoir été « bien plus fier [du] baobab¹⁹³ [reçu en 2010 pour *La règle d'or du cache-cache*¹⁹⁴ écrit en collaboration avec l'illustratrice Gwen le Gac] que d'être en compétition à Cannes ». Même si « personne ne sait ce qu'est le baobab¹⁹⁵ », Honoré raconte, non sans poser, ne pas avoir hésité à interrompre le tournage des *Bien-Aimés* avec Catherine Deneuve - un tantinet plus célèbre que le baobab - pour aller chercher ce prix jeunesse, reconnaissance particulièrement importante à ses yeux.

C'est finalement la faculté qui s'intéressera à Honoré comme artiste total, et à l'ensemble de son travail, qu'il soit littéraire, dramatique¹⁹⁶, cinématographique, destiné aux adultes ou aux enfants. Une journée d'études lui a ainsi été consacrée à Rennes en avril 2011 et a donné lieu à une publication¹⁹⁷ regroupant les communications des différents intervenants de cette manifestation ainsi que la transcription des échanges qui eurent lieu avec Christophe Honoré et certains de ses acteurs fétiches dans le cadre des *Transversales cinématographiques*. Par ailleurs, Bruno Blanckeman, dans un article¹⁹⁸ paru dans la revue en ligne *Fixxion*, a mis en exergue l'importance de la chanson dans l'économie générale de son œuvre. L'université a également consacré depuis quelques années l'édifice «post-exotique» d'Antoine Volodine et, par voie de conséquence, s'est intéressée à toute la production signée Manuela Draeger¹⁹⁹. Tandis que c'est davantage à l'écriture pour adultes ou à l'écriture pour enfants, voire à la poly-exploitation d'ouvrages préférentiellement destinés à l'un de ces deux lectorats, que tel ou tel auteur doit principalement d'être lu et (re)connu du grand public, il

¹⁹³ Le baobab est le prix décerné au meilleur album de l'année par le Salon du Livre et de la Presse Jeunesse de Montreuil.

¹⁹⁴ Christophe Honoré, *La règle d'or du cache-cache*, Paris, Actes Sud Junior, 2010.

¹⁹⁵ Christophe Honoré, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre, op. cit.*

¹⁹⁶ Christophe Honoré écrit et met également en scène pour le théâtre. En 2012, il a écrit et monté la pièce *Nouveau Roman* pour le festival d'Avignon. Ce spectacle a ensuite été joué dans plusieurs grandes villes françaises.

¹⁹⁷ Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, Lormont, Le bord de l'eau, « Art en paroles », 2014.

¹⁹⁸ Christophe Honoré, « Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré », *Chanson/Fiction. Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, n°5, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.14>

¹⁹⁹ La journée d'études que Dominique Soullès et moi-même avons organisée à l'Université de Lille 3 le 20 novembre 2014 avec le soutien des laboratoires Calhiste et Alithila intitulée *Antoine Volodine et la constellation post-exotique : nouvelles explorations* avait notamment l'ambition de mettre sur le devant de la scène les textes hétéronymiques de l'édifice «post-exotique». Des communications ont ce jour-là étaient consacrées à Lutz Bassmann, Elli Kronauer ou Manuela Draeger. Cette journée a donné lieu à un recueil (cité à plusieurs reprises

semble bien que ce soit essentiellement la perspective critique qui repère et cherche à donner du sens au phénomène du *crosswriting*, encouragé par le monde de l'édition, et plus particulièrement L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier. Comme le suggéraient les propos de Cohen précédemment cités, une forme de cohérence interne organise et régit toute maison d'édition : aucun catalogue n'est évidemment fortuit au point d'être le résultat du pur hasard. Ce n'est donc pas par hasard non plus que ces maisons, dédiées à des publics distincts mais dont les lignes éditoriales sont parallèles, et les directeurs unis à la ville, aient en commun une trentaine de *crosswriters*.

C'est pour ton bien !

Quel que soit l'imaginaire convoqué, pour parler d'elles-mêmes, par les deux maisons d'édition que sont L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier, ces discours épitextuels²⁰⁰, ou textuels évoqués plus haut - qui mobilisent les métaphores familiales voire amicales, ou l'idée d'échanges intergénérationnels basés sur la transmission gratuite de valeurs et de savoirs que véhicule le mot « école » - paraissent d'autant plus signifiants si on les met en regard de ceux de Bourdieu, relatifs à cette économie bien particulière qu'est notamment celle du livre littéraire :

Commerce des choses dont il n'y a pas de commerce, le commerce d'art « pur » appartient à la classe des pratiques où survit la logique de l'économie précapitaliste (comme, dans un autre ordre, l'économie des échanges entre les générations et, plus généralement, de la famille et de toutes les relations de *philia*)²⁰¹ : *dénégations* pratiques, ces conduites *intrinsèquement doubles*, *ambiguës*, prêtent à deux lectures opposées, mais également fausses, qui en défont la dualité et la duplicité essentielles en

dans la suite de ma thèse) augmenté d'autres contributions. https://www.fabula.org/actualites/antoine-volodine-et-la-constellation-post-exotique-nouvelles-explorations_64411.php

²⁰⁰ Pour Genette, « est épitextuel tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ». (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 346)

²⁰¹ Sur le commerce dans les sociétés indo-européennes comme « métier sans nom », innommable, voir É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Minuit, 1969, p. 139 *sq* ; sur l'économie précapitaliste comme « économie » déniée, voir P. Bourdieu, *Algérie 60*, Paris, Minuit, 1977, p. 19-43. (note de P. Bourdieu)

les réduisant soit à la dénégation, soit à ce qui est dénié, soit au désintéressement, soit à l'intérêt. Le défi qu'elles lancent à toutes les espèces d'économisme réside précisément dans le fait qu'elles ne peuvent s'accomplir dans la pratique - et pas seulement dans les représentations - qu'au prix d'un refoulement constant et collectif de l'intérêt proprement « économique » et de la vérité de la pratique que l'analyse « économique » dévoile.²⁰²

S'inscrivant dans cette logique de la dénégation et du désintéressement, les dires de Brisac et Cohen pour qualifier la politique éditoriale de chacune des maisons qu'ils administrent, rangent définitivement les productions de L'école des loisirs et des Éditions de l'Olivier du côté de l'« art pur ». Les propos tenus par Brisac, en 2011, au micro de Michel Abescat, au sujet de son métier d'éditrice, en sont une preuve supplémentaire :

J'ai un goût pour la découverte des écrivains qui est très aigu, sans quoi je ne ferais pas ce métier. C'est vraiment quelque chose que j'aime : je n'aime pas le commerce, genre dans lequel je suis peu douée. En revanche, j'aime découvrir des écrivains, les encourager, leur donner confiance, leur dire que je sais de quoi ils sont porteurs et les aider à écrire ces livres, ce que je fais à l'École des loisirs.²⁰³

Le mot « économie » ne vient-il cependant pas du grec *oikos*, désignant précisément la maison ? Faire transiter des auteurs d'une maison d'édition à une autre répond autant à des intérêts économiques qu'à des aspirations artistiques partagées par les écrivains et leurs éditeurs. Comme le laisse entendre Bourdieu, le refoulement des questions marchandes n'a jamais invalidé la qualité d'une entreprise littéraire, puisque ce paradoxal déni lui est consubstantiel depuis Baudelaire. Puisqu'on n'a guère quitté depuis ce paradigme, l'écriture polyadressée n'échappe pas à la règle.

Ainsi, non contents d'écrire pour la jeunesse ou pour les adultes, et de compter parmi les « tenants » de L'école des loisirs ou des Éditions de l'Olivier, certains prétendent investir un champ dans lequel leur réputation n'est pas faite, que ce soit dans le domaine de la littérature de jeunesse ou dans celui de la littérature générale, selon les cas. Plus probablement, les maisons d'édition les encouragent. Si la jeune maison de l'Olivier a besoin

²⁰² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 247.

²⁰³ Geneviève Brisac, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris*, op. cit., p. 28.

d'« étoffer son catalogue et accueillir volontiers de jeunes talents écrivant en français, L'école des loisirs a intérêt à ces traversées des frontières éditoriales, elle qui se vante de publier, à destination des enfants, une littérature contemporaine de qualité. Comment comprendre autrement la présence *a posteriori* de la bande rouge « Marie NDiaye Lauréate du prix Goncourt 2009 » sur la couverture du roman pour enfants *Le souhait*²⁰⁴, que NDiaye avait publié en 2005 ? Genette rappelle que cet élément paratextuel amovible répondait initialement au « terme technique de "bande de lancement" ou "bande de nouveauté". Il indiqu[ait] bien le caractère provisoire de l'objet, qui n'« était » pas destiné à accompagner le livre au-delà de ses premières éditions, et dont le message typique, aujourd'hui démodé, sans doute pour cause d'évidence, était naguère : "Vient de paraître"²⁰⁵ ». Aujourd'hui, la bande sert davantage à « répéter en plus gros le nom de l'auteur, ou [à] porter après coup une mention de prix littéraire²⁰⁶ ». Or, quel enfant âgé de sept à dix ans - puisque la collection « Mouche » vise cette tranche d'âge - a entendu parler du prix Goncourt et de Marie NDiaye, au point que cette mention guide ses choix de lecture ? En affichant cette « circulation descendante²⁰⁷ », L'école des loisirs s'adresse, de manière très pragmatique, aux prescripteurs et ajoute une indéniable plus-value symbolique à un ancien texte pour enfants, sur la base d'un nom dont l'aura a crû depuis, avec l'obtention d'un célèbre prix, obtenu pour le roman adulte *Trois femmes puissantes*²⁰⁸. C'est que, comme le rappelle Isabelle Nières-Chevrel :

les mécanismes de la valorisation institutionnelle jouent en faveur des écrivains qui ont acquis leur notoriété à partir d'une production destinée aux adultes. Les enseignants qui souhaitent faire travailler leurs élèves sur un texte de littérature de jeunesse le savent bien. Cette notoriété les met à l'abri des réticences éventuelles de quelques parents pour « absence de qualité littéraire ». La célébrité du nom a valeur de caution. C'est ce même mécanisme qui explique que des textes qui n'ont pas été initialement écrits pour les enfants soient si fréquemment inclus dans leur répertoire.²⁰⁹

²⁰⁴ Marie NDiaye, *Le souhait*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2005.

²⁰⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 32.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁷ Pour rappel de la distinction faite par Delbrassine entre circulation « descendante » et circulation « ascendante », voir la note 55 de l'introduction.

²⁰⁸ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.

²⁰⁹ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, op. cit., p. 54.

Ainsi, la littérature de jeunesse écrite par de grands auteurs pour adultes serait créditée d'emblée de la même valeur littéraire que la littérature « dérobée » par les enfants au répertoire adulte, plus prestigieuse que la littérature « octroyée²¹⁰ », qu'on leur adresse délibérément. L'« image de marque de l'éditeur », qui dépend de « l'ajustement entre l'auteur et l'éditeur, et ensuite entre le livre et le public²¹¹ », est en jeu dans cet ostentatoire bandeau.

Marie NDiaye ne venait toutefois pas des Éditions de l'Olivier, et avait essentiellement publié aux prestigieuses Éditions de Minuit avant de commettre trois textes pour enfants²¹². Parmi les vingt-huit auteurs du corpus constituant les sources primaires de cette thèse, onze *crosswriters* sont à compter au titre de la circulation « descendante » et peuvent apporter leur relative au(c)tori(al)ité à L'école des loisirs : Adam, Anissimov, Bory, Brisac, Desbiolles, Nahum²¹³, Oster, Page, Reyssset, de Solminihac et Villovitch. Or seuls Nahum, de Solminihac et Villovitch ont commencé leur carrière littéraire à l'Olivier et peu d'entre eux étaient connus et reconnus avant d'en faire partie. Cette maison d'édition a finalement peu alimenté le catalogue de L'école des loisirs et il semblerait que ce soit leur passage par L'école des loisirs et leur rencontre avec Brisac²¹⁴ qui les aient ensuite conduits vers l'Olivier. Comme l'avait remarqué Delbrassine, c'est donc bien un phénomène de circulation « ascendante » qui caractérise les relations entre L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier. Cette fois, sur les dix-sept auteurs d'emblée concernés, presque tous ont publié leur premier roman pour adultes chez Cohen, à l'exception de Devarrieux et Lehmann, dont la carrière a commencé avant la création des Éditions de l'Olivier, et de Kuperman et Tasma. Il

²¹⁰ Marc Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, op. cit., p. 15.

²¹¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 277.

²¹² Outre *Le souhait*, NDiaye a aussi publié *La diablesse et son enfant* en 2000 à L'école des loisirs et *Les paradis de Prunelle* en 2003 chez Albin Michel Jeunesse.

²¹³ Le cas de Maya Nahum est un peu particulier car c'est un seul et même roman, *La mal élevée*, qui a d'abord paru en 1991 aux Éditions de l'Olivier avant d'être republié tel quel en 1994 à L'école des loisirs. Cette romancière a continué à publier pour la jeunesse et les adultes dans d'autres maisons d'édition. Le roman *Petite* de Geneviève Brisac publié en 1994 aux Éditions de l'Olivier, puis en 2005 à L'école des loisirs a suivi la même trajectoire. Je reviendrai plus en détail sur ces deux textes dans le chapitre trois intitulé **Transtextualités**.

²¹⁴ La concernant, Brisac raconte qu'« en entrant à l'École des loisirs, [elle a] décidé – afin que tout soit clair pour tout le monde, et pour [elle] – d'être d'un côté editrice de romans pour les enfants et les adolescents, et, de l'autre, romancière pour les adultes [, jusqu'à ce que] Michel Gay [lui demande en 1990] de lui écrire un texte ». Si elle publie encore une monographie consacrée à Flannery O'Connor chez Gallimard après cette date, c'est aux Éditions de l'Olivier qu'elle publiera ensuite. Geneviève Brisac, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris*, op. cit., p. 21.

n'empêche que cette circulation « ascendante » redevient « descendante » dès qu'un auteur publie à nouveau un volume à L'école des loisirs, et que d'éventuels lauriers gagnés à l'Olivier ceignent désormais le front de l'écrivain jeunesse, dont la production se trouve valorisée par ce passage dans la cour des grands.

Le cas Manuela Draeger est un peu particulier puisque derrière cet « écrivain de paille²¹⁵ » se cache Antoine Volodine²¹⁶ qui publie depuis 1985 chez d'autres éditeurs tels Denoël, Minuit, Gallimard ou au Seuil. C'est en revanche bien à destination du jeune public que des romans signés Draeger ont d'abord été publiés, et c'est fort probablement pour sa « valeur de marginalité²¹⁷ » - marginalité redoublée par le choix d'un nom d'auteur féminin - que Volodine a choisi de faire entendre à L'école des loisirs une nouvelle voix du « post-exotisme ». Ce néologisme, créé par Antoine Volodine, ne désigne pas un mouvement littéraire mais rassemble une production polyphonique, « placé[e] sous la double marque de l'onirisme et de la politique²¹⁸ », qui sourd du quartier de haute sécurité où d'imaginaires dissidents incarcérés, comme Manuela Draeger, la diffusent. Depuis cet ailleurs catastrophique, ces voix mises au ban de la société et qui ont en partage la mémoire du XX^e siècle génocidaire se font entendre. Quoi de mieux en effet que la sous-littérature enfantine pour signifier cette mise à l'écart ? Isabelle Nières-Chevrel citant la formule d'André Breton : « Qui sait si la plus grande ambition littéraire ne devrait pas être de composer des livres d'aventures pour les enfants ?²¹⁹ » commente :

Tout donne à penser qu'il s'agit moins dans cette dernière phrase d'une soudaine conversion d'André Breton à l'écriture de romans pour adolescents que d'un désir d'affirmer la valeur des productions marginales, pour discréditer de fait des valeurs et les attentes de la littérature canonique. Cette pratique n'est pas rare chez les surréalistes.²²⁰

²¹⁵ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 38.

²¹⁶ Pour rappel, voir la note 61 de l'introduction.

²¹⁷ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, op. cit., p. 61.

²¹⁸ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., quatrième de couverture.

²¹⁹ André Breton, *Souvenirs du Mexique*, *Revue Minotaure*, n°12-13, mai 1939, p. 40. (note d'I. Nières-Chevrel)

²²⁰ Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, op. cit., p. 61.

Sans être un surréaliste, le choix de publier, sous le nom de Draeger, pour les enfants, avant même de publier pour les adultes, entre en résonance politique avec le projet volodinien, qui subvertit la littérature officielle. C'est d'ailleurs en science-fiction²²¹, autre paralittérature, que l'œuvre de Volodine a commencé.

Il ressort de cette observation un peu plus précise des mouvements des *crosswriters* que Brisac est autant découvreuse de talents pour L'école des loisirs que pour les Éditions de l'Olivier, et qu'elle a autant intérêt à débaucher des auteurs de littérature générale qu'à pousser ses poulains à écrire pour les adultes. Ce qu'elle relate de la manière dont elle a accompagné Valérie Zenatti dans sa « trajectoire²²² » d'écrivain paraît symptomatique du rôle de pygmalion qu'elle a joué et joue encore auprès de toute une génération de jeunes gens, devenus auteurs grâce à elle :

Un exemple : je connais Valérie Zenatti depuis 1996. Quand nous nous sommes rencontrées, elle n'écrivait pas. Ensuite, elle a commencé à me proposer des textes que j'ai refusés. Puis j'en ai accepté certains.

Au début, ils ont eu peu de succès. Alors elle s'est mise à écrire *Quand j'étais Soldate*, un livre qui la terrifiait puisqu'elle y évoquait son service militaire en Israël et qu'elle craignait d'être mal reçue, voire agressée. Je l'ai beaucoup encouragée à écrire ce livre, qui a eu un énorme succès.

Puis elle a écrit *Une Bouteille dans la mer de Gaza*, qui en a eu encore davantage. Après quoi, elle s'est enhardie et est devenue la traductrice d'Aharon Appelfeld, dont les ouvrages sont publiés aux Éditions de l'Olivier, et en particulier *Histoire d'une vie*, excellent livre qui aurait fait un très bon titre pour adolescents.

Cette *Histoire d'une vie*, parue en 2004, a eu aussi beaucoup de succès. Et Valérie Zenatti a osé écrire son premier roman pour adultes, intitulé *En retard pour la Guerre*.

Quelqu'un qui a lu des livres d'un auteur dans une collection pour adolescents aura envie, plus tard, de lire ses romans pour adultes. Surtout si [les] bibliothécaires [font] ce travail de décroisement

²²¹ Ses quatre premiers romans ont été publiés dans la collection « Présence du Futur » chez Denoël.

²²² Ce mot de « trajectoire » revient plusieurs fois sous la plume de Bourdieu dans son étude sur le champ littéraire. Il figure dès les premières pages qu'il consacre à l'étude du roman de Flaubert *L'éducation sentimentale*, roman qui met au jour, d'après l'interprétation qu'en fait le sociologue, l'existence du champ littéraire. À propos de Frédéric et des jeunes hommes qui entrent dans le monde en même temps que lui, Bourdieu écrit que « Flaubert instaure les conditions d'une sorte d'expérimentation sociologique : cinq adolescents - dont le héros, Frédéric -, provisoirement rassemblés par leur position commune d'étudiants, seront lancés dans cet espace, telles des particules dans un champ de forces, et leurs trajectoires seront déterminées par la relation entre les forces du champ et leur inertie propre. Cette inertie est inscrite d'un côté dans les dispositions qu'ils doivent à leurs origines et à leurs trajectoires, et qui impliquent une tendance à persévérer dans une manière d'être, donc une trajectoire probable, et de l'autre dans le capital qu'ils ont hérité, et qui contribue à définir les possibilités et les impossibilités que leur assigne le champ ». Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 31.

et indique[nt] aux lecteurs que le Christian Oster qui écrit des livres pour la jeunesse, et le Christian Oster qui a reçu le prix Médicis, sont bien le même écrivain.²²³

La « trajectoire » « ascendante » de l'auteure en herbe guidée et encouragée par Brisac jusqu'à ce qu'elle devienne romancière confirmée, a donc été rendue possible, dans le cas de Zenatti, par le passage par la traduction, véritable tremplin de L'école des loisirs vers les Éditions de l'Olivier. Cette expérience d'adaptation, en langue française, d'un roman pour adultes hébreu semble avoir désinhibé Zenatti, osant enfin s'adresser, en son nom, au public adulte. Une telle « ascension » ne l'empêchera toutefois pas de « descendre » écrire à nouveau pour la jeunesse, et c'est désormais dans ce va-et-vient entre l'écriture pour les enfants, l'écriture pour les adultes et la traduction que s'accomplit Zenatti. Le cosmopolitisme des textes publiés par Cohen et Brisac suppose l'entremise de traducteurs et explique qu'un certain nombre de *crosswriters* qui écrivent à L'école des loisirs et à l'Olivier figurent également dans leur catalogue au titre de traducteurs pour l'une et/ou l'autre maison. C'est notamment le cas, outre Zenatti, d'Alikavazovic, Bory, Brisac, Desarthe, Devarrieux, Lambert, Mary et Seyvos. Cette corde supplémentaire à leur arc aiguiserait-elle leur capacité à prendre en compte des lecteurs d'âges différents ? Au terme du commentaire de la « trajectoire » de Zenatti, Brisac fait le pari qu'avec l'aide des bibliothécaires²²⁴, les passerelles - qui sont loin d'être des sens uniques - dressées et empruntées entre littérature de jeunesse et littérature générale par les auteurs et leurs éditeurs, seront largement fréquentées par les lecteurs juniors devenus grands... pour le bien commun.

²²³ Geneviève Brisac, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, op. cit.*, p. 29.

²²⁴ Si Brisac en appelle aux bibliothécaires pour faciliter ce suivi, les sites internet de L'école des loisirs et des Éditions de l'Olivier ne sont pas en reste de ce point de vue, précisant, sur chaque « fiche auteur », si tel ou tel

Chemins de traverse et champ d'investigation

Examiner l'existence du *crosswriting* au sein du champ littéraire à la lumière des enjeux de légitimité culturelle explicite en grande partie ce qui se joue dans ce phénomène éditorial, d'autant plus qu'en matière de littérature de jeunesse, on échappe difficilement à cette question. Pendant à l'analyse de la production artistique, la perspective bourdieusienne considère que les pratiques culturelles des individus régies par l'*habitus*²²⁵ sont également classifiantes car travaillées par ces questions de légitimité. Or cette théorie a depuis été nuancée, notamment par les travaux du sociologue Bernard Lahire. Selon ce dernier, « la vision légitimiste des consommations culturelles que propose Pierre Bourdieu dans *La Distinction* objective, aujourd'hui encore, des aspects essentiels de la structure de notre monde social, mais semble paradoxalement beaucoup plus adaptée à la société française de la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire à une société proto-"culture industrielle de masse" et pré-"médiatique", qui établissait des oppositions symboliques franches entre "Culture" et "sous-culture", "arts majeurs" et "arts mineurs"²²⁶ ». Lahire s'interroge en effet sur la « cécité [collective] à [un] ordre de complexité (combinaisons dissonantes, ambivalences, alternances) individuel face aux productions culturelles de nature et de valeur symbolique différentes » :

En dehors des difficultés qui tiennent à l'histoire de la discipline sociologique (au statut de la notion d'« individu » et à la mauvaise résolution du « problème » des rapports individu-société, à la centralisation interprétative de la question des rapports inter-classes, etc.), on ne peut qu'être frappé par la profonde analogie entre les analyses sociologiques en termes de culture de groupes ou de classes et les polémiques publiques auxquelles ont donné lieu les produits de la « culture de masse » (presse, musique, radio, télévision, etc.) tout au long du XX^e siècle. Il est fréquent de constater l'affinité entre un état du monde social et de ses réflexions publiques d'une part, les manières dont le sociologue interroge et « fait parler » les données d'autre part²²⁷. En l'occurrence, les termes du débat public autour des produits les plus commerciaux de l'industrie culturelle ont largement préformé ceux de l'analyse sociologique : aux caricatures publiques qui dressent, pour les « besoins » de la polémique, des barrières

qui écrit pour la jeunesse écrit également pour les adultes, notamment à l'Olivier ; et si tel ou tel qui écrit pour les adultes écrit également pour les enfants, notamment à L'école des loisirs.

²²⁵ L'*habitus* désigne la manière d'être d'un individu, liée à un groupe social, se manifestant notamment dans l'apparence physique ou les goûts.

²²⁶ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales », 2004, p. 172.

²²⁷ Cf. B. Lahire, « De l'économique au symbolique : le grand déplacement », *L'Invention de l'« illettrisme »*, *op. cit.*, p. 308-316. (note de B. Lahire)

infranchissables entre types de biens culturels radicalement opposés (à propos d'abord des romans-feuilletons populaires qualifiés de « littérature industrielle » par Sainte-Beuve en 1839²²⁸, puis de la presse²²⁹ et de la radio, et enfin de la télévision²³⁰) répondent ou correspondent les analyses sociologiques qui cherchent à mettre en évidence les différences culturelles entre classes sociales et les fonctions sociales de la culture légitime dominante.

Si l'analyse sociologique s'avère prisonnière de querelles publiques la précédant, Lahire constate notamment, à propos de la télévision des années 1960-1970, que :

les données concernant les taux d'écoute de l'époque (et notamment le score élevé d'émissions culturellement légitimes comme celui d'émissions de divertissement) ne laissent aucun doute sur l'existence de combinaisons qu'on pourrait penser totalement inconcevables si l'on prenait trop au sérieux les coupures magiques quasi ontologiques opérées par les critiques de l'époque entre le pur et l'impur, le noble et le vulgaire, le culturel et le populaire.

Peut-être la baisse relative de la foi en la légitimité de la culture classique (littéraire et artistique) et la relative désacralisation de la séparation entre le légitime et l'illégitime rendent-elles désormais pensable un autre mode de traitement des données.²³¹

Cette tendance des individus à goûter alternativement pratiques culturelles légitimes et illégitimes, si elle ne date pas d'hier, n'aurait été, selon Lahire, intellectuellement envisageable qu'au cours des dernières décennies, à tel point que l'éclectisme semblerait même être désormais pensé comme étant le goût dominant. Ne peut-on envisager que ce qui s'observe du point de vue de la réception de l'œuvre d'art et de l'objet culturel soit également observable du point de vue de la création cette fois ? Sans invalider les propos développés en

²²⁸ Dans les années 1830-1840, on assiste à une série d'attaques en règle contre le roman-feuilleton et la littérature populaire. Cf. L.Dumasy-Queffelec, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : un débat précurseur (1836-1848)*, Ellug, Grenoble, 1999. (note de B. Lahire)

²²⁹ La charnière du XIX^e et du XX^e siècle est le moment d'une forte critique des quotidiens les plus populaires (le *Petit Journal* créé en 1863 et qui délaisse la politique pour centrer son propos sur des faits divers, des romans-feuilletons, des chroniques judiciaires et des pages de vulgarisation scientifique et technique, vend 259000 exemplaires fin 1865, 467000 en 1869 et atteint le million en 1891) par les journalistes de la presse d'idées qui, à la suite de la déploration publique concernant les romans-feuilletons, préfigure la nature des débats sur la radio, puis la télévision (thèmes de l'abêtissement, de l'abrutissement, de l'ավիսսեմեմ, de l'abaissement, de l'absence de souci éducatif, de retour aux instincts et aux émotions les plus élémentaires, de la vulgarité du divertissement, etc.) Cf. C. Delporte, « Presse et culture de masse en France (1880-1914) », *Revue historique*, 1999-1, p. 93-121, et D. Kalifa, *La Culture de masse en France, op.cit.*, p.9-10. (note de B. Lahire)

²³⁰ En matière de construction de barrières infranchissables entre la vraie culture et la non-culture (télévisuelle), on peut renvoyer par exemple à la lecture de l'interview de Catherine Breillat dans *Le Monde télévision* (semaine du lundi 22 au dimanche 28 juillet 2002). La réalisatrice de *Romance* y déclare entre autres : « L'image est totalitaire », « La télévision, pour moi, c'est Satan. C'est-à-dire la tentation », ou encore : « Je pense qu'elle a le pouvoir de décérébrer les gens. » (note de B. Lahire)

²³¹ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, op. cit.*, p. 173-174.

amont, il semble possible de formuler l'hypothèse que le *crosswriting* corresponde à un nouvel état du champ, où « le mélange des genres²³² » est toléré, accepté, voire dans l'air du temps, et que se situe peut-être, dans cette hybridité-là, que pratique un certain nombre d'auteurs, une des spécificités du contemporain. Or, si l'« omnivore²³³ » a supplanté le snob dans les pratiques culturelles des individus, cette « omnivorité » n'en demeure pas moins élitiste. « Ainsi, l'"omnivorité" des classes supérieures n'est pas synonyme d'atténuation des frontières symboliques entre les groupes sociaux dès lors que celles-ci sont définies par l'unité des attitudes observées à l'égard d'objets hétérogènes, et non par l'homogénéité des objets sur lesquels se portent les pratiques et les préférences²³⁴ ». Cet éclectisme de bon aloi, où tout ne se vaut pas, continue en effet de distinguer les consommateurs de biens culturels avertis du commun. Et si c'était avec et depuis cet appétit d'« omnivore », que les *crosswriters*, qui appartiennent à cette génération, manifestaient leur intérêt pour l'écriture polyadressée ? C'est du côté du discours auctorial, traversé qu'il est lui aussi par cette problématique de la légitimité, et de *l'ethos* du *crosswriter* comme écrivain choisissant de produire alternativement ou simultanément « art majeur » et « art mineur », qu'il s'agit désormais de prolonger la réflexion.

Pour certains, à l'instar de Christian Oster, écrire pour les enfants et pour les adultes « sont deux activités séparées. Les textes pour enfants sont plus brefs que ceux pour adultes. Le temps de l'écriture est moins long. Et puis ce sont des univers et des écritures trop différents pour pouvoir être menés en parallèle²³⁵ ». Plus précisément, il y aurait d'une part l'écriture de contes, d'autre part l'écriture de romans, puisqu'Oster ne mélange pas les genres. À Michel Abescat qui lui demande si l'« époque [qu'il a] consacrée au polar est [...] un bon souvenir », puisqu'Oster a commencé par cette autre paralittérature en publiant trois romans policiers aux Éditions du Fleuve noir, Oster répond :

²³² *Ibid.*, p. 29.

²³³ Richard A. Peterson, « Understanding audience segmentation : From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n°21, 1992.

²³⁴ Philippe Coulangéon, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus. Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, 2004, <http://www.erudit.org/revue/socsoc/2004/v36/n1/009582ar.html>

²³⁵ Christian Oster, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, op. cit.*, p. 23.

Le bon souvenir, c'est *La Pause du tueur*, parce que c'était mon premier livre. Le troisième est déjà un moins bon souvenir, dans la mesure où j'avais l'impression de ne pas parvenir, par le polar, à obtenir une reconnaissance littéraire. J'ai donc soumis mon quatrième livre aux Éditions de Minuit, où Jérôme Lindon m'a fait cette réponse : « C'est rigoureusement impubliable... Mais continuez. »

Affecté par l'ingratitude que le milieu littéraire manifeste à l'encontre du genre policier, Oster se met en quête d'une maison d'édition plus prestigieuse. Si Jérôme Lindon refuse d'abord son manuscrit, Minuit l'accueillera finalement et Oster y publiera avec succès quatorze romans de 1989 à 2010, avant de rejoindre l'Olivier. L'écriture pour enfants, qu'il dit avoir toujours pratiquée bien qu'elle ne devienne publique qu'en 1998, soit un an avant qu'il obtienne le Médicis, paraît en revanche dédouanée de ce besoin de reconnaissance. À ses yeux, c'est « un type d'écriture assez ludique²³⁶, dans lequel tout peut se transformer en une ligne, où les situations évoluent à une vitesse foudroyante, ce qui [le] change de [ses] romans pour adultes²³⁷ ». Passer d'un genre à un autre, c'est certes passer d'un registre à un autre, d'un rythme à un autre, mais c'est surtout courir un autre lièvre et basculer d'un système de valeurs à un autre, comme la polysémie du déverbal « change » peut le laisser entendre dans les expressions « donner le change » et « cours des changes ». Si l'écrivain d'aujourd'hui est tараudé par « le sentiment d'illégitimité²³⁸ », l'épouser pleinement le temps éphémère d'un livre pour enfants offre peut-être le meilleur des divertissements à celui qui fait un pas de côté dans le champ.

Agnès Desarthe semble également privilégier le genre du conte quand elle écrit à l'attention des enfants et celui du roman quand elle publie à destination des adultes, mais elle dit en revanche mener de front ces deux activités. Voici la transcription de ce qu'elle dit dans une vidéo mise en ligne sur le site de L'école des loisirs :

²³⁶ À titre d'exemple, Oster s'amuse en oulipien dans *Le géant et le gigot*, où « la singularité repose sur une contrainte lexicale et allitérative. En effet, chaque personnage ne peut manger que des aliments commençant par la première lettre de son nom. Voilà pourquoi le géant mange tant de gigot, et finit par en avoir assez ». *Ibid.*, p. 23.

²³⁷ *Ibid.*, p. 22.

²³⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 316.

Pour moi, le lien qu'il y a entre tous ces livres pour tout petits, pour moyens, pour grands, pour adultes, c'est l'écriture en fait, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rupture entre les livres que je fais pour enfants et les livres que je fais pour adultes du point de vue de l'écriture. Par exemple, ça m'arrive qu'on me demande : « Bon et alors, vous allez arrêter d'écrire pour enfants maintenant ? », comme si c'était une vilaine manie dont il fallait que je me débarrasse absolument, et je dis : « Ben non, si j'arrête d'écrire, j'arrêterai d'écrire des livres pour enfants. Mais si je continue, ce que j'espère bien, il n'y a aucune raison que j'arrête ». Dans le travail, c'est complètement mêlé, c'est-à-dire qu'il m'arrive très souvent d'en avoir marre d'écrire pour les adultes, et je suis au milieu d'un roman par exemple, et je suis à la fameuse page 52 - qui est une très mauvaise page, on le sait tous - et je me dis, oh là là, ce roman, j'en ai marre, c'est fatigant. Et hop, j'écris un livre pour enfants à l'intérieur du roman qui me repose, qui me distrait. Donc, dans le temps, tout est lié, puisque je fais tout en même temps. Il n'y a pas le temps du roman pour adultes, et puis hop, j'arrête, et je fais un livre pour enfants. Tout est mélangé. C'est comme un système de poupées russes en fait. Ils sont emboîtés les uns dans les autres, les livres. Une chose que je fais de plus en plus souvent, c'est dans mes livres pour adultes, de faire intervenir des contes - puisque j'écris beaucoup de contes et que j'adore ça - et j'essaie de plus en plus de faire remonter les contes jusqu'au roman. Mais il arrive que des choses que j'ai trouvées dans un album me servent ensuite dans un livre pour adultes, et inversement, des choses qui me sont passées par la tête dans un livre pour adultes mais qui n'avaient pas leur place, se retrouvent après dans un livre pour enfants. [...] Alors forcément il y a des tas de réseaux qui se créent et que je ne maîtrise pas, et qui font que les personnages transitent d'un livre à l'autre, oui, sans même me demander mon autorisation, ça se fait tout seul.²³⁹

Dans cet autoportrait de l'écrivain en *crosswriter*, Desarthe souligne à quel point l'écriture pour enfants nourrit l'écriture pour adultes, et vice versa. À son insu, quasi-inconsciemment, se tissent des liens entre ses contes et ses romans, à tel point qu'ils s'enchâssent tels des livres gigognes, et les dires de Desarthe autorisent le rapprochement de certains de ses livres et l'hypothèse intratextuelle. Défiant l'autorité de l'auteur, les personnages vagabondent d'un ouvrage à un autre sous l'œil amusé de celle qui s'abandonne certes à cette déprise mais ne perd jamais le fil de l'écriture qui relie tout. Desarthe semble avoir trouvé une sorte d'équilibre dans l'alternance de deux genres, elle qui saute (« et hop ») allègrement de l'un à l'autre. Certes elle dénie la hiérarchisation symbolique qui voudrait qu'écrire pour la jeunesse soit un enfantillage, mais comme Oster, elle laisse entendre que faire un livre pour enfants est de l'ordre du passe-temps amusant, voire même de la pause récréative, détournant du pénible labeur qu'exige la rédaction d'un roman pour adultes. La fin de l'ouvrage de Lahire *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi* focalise sur la fonction de délassement des activités de loisir, contrebalançant les tensions générées par les phases d'effort. Or selon Lahire, « les personnes qui tiennent imperturbablement le cap de

²³⁹ http://www.ecoledesloisirs.fr/video.php?id_video=14&rub=AUTEUR&AUTEUR=468;Desarthe

l'ascétisme culturel sont rares²⁴⁰ » et la lutte, entre pratiques culturelles légitimes et illégitimes, se joue au moins autant de soi à soi que de soi aux autres. La dimension ludique de la littérature de jeunesse semble ici aussi répondre à un besoin de divertissement réclamé par l'ascétique romancière, qui régulièrement s'afflige - l'adverbe « marre » qu'elle répète vient de l'ancien français se marrir - devant la difficulté de l'exercice qu'elle s'inflige. Quoi qu'elle en dise, il y aurait peut-être tout de même Deuxsarthe en Desarthe. Les incursions qu'elle ou Oster font régulièrement dans le secteur de la littérature de jeunesse, échappées libératrices en territoire illégitime, ont ces vertus délassantes justement parce qu'elles les détournent un temps de l'exigeante tâche d'écrire sous la pression qui règne dans le champ de la littérature officielle.

Dans *Le magazine littéraire* d'avril 2013, Martin Page évoque le *crosswriting* qu'il pratique lui aussi, et c'est sans ambages qu'il prononce l'éloge paradoxal de l'illégitimité de la littérature de jeunesse. Plus radical que ses collègues, Page se réjouit explicitement qu'elle ait mauvaise presse, car c'est parce qu'elle est clandestine et que le souci de la gloire publique ne la parasite pas, que cette littérature est si fertile :

La littérature jeunesse a mauvaise réputation. Tant mieux, c'est ce qui la protège. Si vous voulez préserver un trésor, il faut des barrières subtiles : une muraille attise le désir, tandis qu'une mauvaise réputation fait fuir à coup sûr. Car, ce qui tue le roman, c'est l'attente de récompenses sociales et symboliques. On comprend alors pourquoi la littérature jeunesse est une oasis préservée où se passent des choses dont on n'a pas idée. « Les plus grands secrets sont toujours cachés dans des endroits improbables », disait Roald Dahl.

J'écris pour les enfants et adolescents depuis cinq ans (cinq ans après avoir commencé à publier pour les adultes). Il m'a fallu du temps. Je sentais que dans la littérature jeunesse je serais sans masque et que ça aurait des conséquences importantes.

« C'est pour les enfants », cette bonne vieille condescendance nous laisse le champ libre. L'absence de reconnaissance permet de prendre des risques. J'expérimente, je tente, c'est une aire de jeu pour la création. Je sais qu'aucun juge ne regarde. Pas de médaille, pas d'articles dans la presse, pas de prix. Quelle délivrance.

[...]

Même si les deux littératures reçoivent l'écho l'une de l'autre, je crois que ce sont surtout mes livres adultes qui se trouvent enrichis et complexifiés par l'apport de mes textes écrits pour les enfants.

[...] Ne pas se plonger dans la littérature jeunesse est un moyen de s'éviter en restant fixé à ce que l'on croit être soi.²⁴¹

²⁴⁰ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, op. cit., p. 612.

²⁴¹ Martin Page, « Se démasquer face à l'Enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, op. cit., p. 73.

Cette fois, par la grâce de son illégitimité, la littérature de jeunesse devient le champ, jalousement gardé, d'expérimentation et d'investigation artistiques. Paradoxalement, si la littérature de jeunesse est moins exposée, elle expose davantage celui qui s'y risque et s'y trouve nécessairement à découvert alors que la vulgate longtemps l'a considérée, parfois à juste titre, comme conservatrice et frileuse. La métaphore de l'« oasis » signale aussi bien que la littérature de jeunesse offre un havre de paix à l'écrivain frayant dans un milieu littéraire hostile, qu'elle le ressourçe. Et s'il a fallu une certaine maturité à Page pour oser se lancer dans cette littérature, le terme de « délivrance » renvoie autant à l'idée d'émancipation qu'à celui de naissance. Aux yeux de l'auteur de *La mauvaise habitude d'être soi*²⁴² en littérature générale, et de *Plus tard, je serai moi*²⁴³, en collection destinée aux adolescents, la littérature de jeunesse, parce qu'elle est illégitime, a le mérite de rebattre les cartes, là où l'on croyait les jeux faits, et de relancer la partie. Affranchie du regard social, elle décèle et descelle les faux-semblants pour permettre à celles et ceux qui tentent l'aventure, d'oser un travail d'introspection, où l'on règle ses comptes au passé, tout en « donn[ant] des armes et des forces²⁴⁴ » aux générations futures²⁴⁵.

Certes les *crosswriters* travaillent le même matériau - à savoir les mots - quand ils écrivent pour les adultes ou pour la jeunesse, mais ils n'en sont pas moins des artistes éclectiques, au sens où ils écrivent alternativement dans le champ de la Littérature et dans celui d'une paralittérature. Même fragilisée, la première possède une légitimité inoxydable ; même si elle gagne sans cesse de nouveaux galons, la seconde semble vouée au paradigme de l'illégitimité. Si la stratégie d'une maison d'édition comme L'école des loisirs consiste à vouloir réduire cet écart, les auteurs semblent finalement s'en accommoder voire en tirer parti, et c'est ce que disent chacun à sa manière Oster, Desarthe ou Page. Ce défaut de reconnaissance, qui semble *a minima* opportunité distrayante, pourrait s'avérer *in fine* gage de liberté.

²⁴² Martin Page, *La mauvaise habitude d'être soi*, Paris, l'Olivier, 2010.

²⁴³ Martin Page, *Plus tard, je serai moi*, Arles, Le rouergue, « DoAdo » 2013.

²⁴⁴ Martin Page, « Se démasquer face à l'enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, op. cit., p. 73.

HORS-CHAMP

Parler de soi [s'avère être] le vrai obstacle, le vrai hors-champ absolu de la littérature jeunesse.

Christophe Honoré²⁴⁶

Quelque chose a eu lieu qui n'a pas de lieu.

Jean-Bertrand Pontalis²⁴⁷

Étymologiquement, le mot « légitime » vient du latin *lex* signifiant la loi. Bourdieu a montré comment le champ de la littérature générale avait émergé sur la base de lois qui lui étaient propres et qui l'instituaient. Ne pouvant répondre pleinement à ces lois tacites, la littérature de jeunesse aura beau prétendre atteindre cette légitimité, que les éditeurs notamment rêvent de lui voir gagner, elle s'y évertuera toujours en perte, ce qui semble faire singulièrement sa valeur aux yeux d'autres acteurs du champ. Or, c'est paradoxalement l'illégitime littérature de jeunesse qui se trouve davantage sommée de répondre devant la loi. C'est paradoxalement l'illégitime littérature de jeunesse qui paraît plus tributaire que la littérature générale d'interdits juridiques et moraux car ses destinataires sont mineurs et donc considérés comme fragiles et à protéger. Le paradoxe n'est toutefois pas si évident que cela puisque si la littérature répond à ses propres lois et se prétend par voie de conséquence irresponsable, dès qu'elle déborde de son cadre, elle ne peut plus se cacher derrière son statut

²⁴⁵ Je reviendrai dans le troisième chapitre de ma thèse, dans la sous-partie intitulée « Double résilient », sur la dimension réparatrice de l'écriture à destination des enfants.

²⁴⁶ Christophe Honoré, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre*, op. cit.

d'exception à la règle et tombe de fait sous le coup de la loi « ordinaire ». C'est en tout cas ce rapport aux tabous de la littérature de jeunesse, lieu commun s'il en est, qu'il s'agira désormais d'épingler et de questionner. L'idée d'un inter-dit intratextuel siégeant dans l'entrelacs des textes écrits pour adultes et pour enfants par un même auteur a en effet germé à la lecture de l'œuvre de Christophe Honoré, dont il s'est avéré que la pratique d'une écriture à travers champs faisait réponse à la difficulté de « parler [directement] de soi » en littérature de jeunesse. Dans la première citation placée en exergue, rien ne laisse supposer qu'Honoré use du terme cinématographique « hors-champ », qui lui est familier, en réponse au concept bourdieusien de « champ ». Rien n'invalidé non plus cet éventuel écho. Mais au-delà du jeu de mots servant mon/mes plan(s) - Honoré prétendant avoir mis le doigt sur l'interdit majeur en matière de littérature de jeunesse - il s'agit bien de parler de ce qui ne cadre pas avec les seuils imposés par la littérature destinée aux plus enfants.

Quelque chose des limites de la littérature de jeunesse se traduirait donc par l'impossibilité de dire le plus personnel au nom de tabous régissant les publications destinées aux enfants. Or si en apparence cette image du « hors-champ » permet à Honoré de révéler au grand jour le plus haut degré de scandale dans le secteur de la bienséante littérature de jeunesse : la tentation autobiographique ; il semble, à l'étude de ses textes, qu'elle serve plus sûrement de prétexte à formuler plus profondément l'insaisissabilité de l'intime. Cette identification d'une entrave à dire le for intérieur – étymologiquement « for » en ancien gascon avait le sens de loi – à cause de lois extérieures dès qu'il s'agit de s'adresser aux enfants a en effet bon dos. Ce qui échappe au langage dans l'œuvre d'Honoré l'est, me semble-t-il, pour d'autres raisons et seule l'intratextualité peut recueillir « ce qui n'a pas de lieu » et pourtant « a eu lieu ». De fil en aiguille, l'interdit stigmatisé fait émerger à la conscience la possibilité qu'un inter-dit accueille et conserve la trace de cette parole empêchée. C'est ce glissement de l'interdit à l'inter-dit qu'il s'agit ici de mettre en lumière, tout particulièrement à partir de certains livres d'Honoré, figure de proue de cette thèse. Et ce dernier de jouer avec, de se jouer et de déjouer les frontières et les seuils, que les luttes internes au champ continuent de tracer et d'imposer pour faire entendre l'intime. D'origine

²⁴⁷ Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op. cit., p. XII.

latine, le terme *intimus* n'est-il pas le superlatif d'*interior* ? Au cœur de l'œuvre, dans une intratextualité transcendant les tranches d'âge des lecteurs et transgressant les catégories éditoriales, quelque chose de l'intime peut enfin être hébergé et émerger... à condition qu'un lecteur veuille bien tendre l'oreille.

De l'interdit...

Dans la transcription des réponses données par Michel Tournier aux questions que lui posait Sandra L. Beckett en 1993, voici ce qu'on peut lire :

En effet, je dis et je répète que je n'écris pas pour les jeunes, que j'écris seulement de mon mieux, avec un idéal de limpidité, de brièveté et de proximité du concret, de telle sorte que lorsque j'approche cet idéal, très difficile, et ce qui est rare, eh bien, ce que j'écris est si bon que les enfants peuvent me lire aussi. Mais ça n'a pas été écrit pour eux, ce qui d'ailleurs crée des malentendus avec la critique spécialisée dans les livres pour enfants qui trouve scandaleux qu'on écrive ceci et cela pour les enfants, sans aucun égard pour les tabous qui font la loi générale dans la littérature pour enfants.²⁴⁸

Sans surprise, on retrouve Tournier se défendant d'avoir jamais délibérément adressé sa prose aux enfants, et s'auto-portraiturant en fauteur de troubles incompris du consensuel milieu de la critique du livre jeunesse, obsédé par le respect des tabous dès qu'on s'adresse aux enfants. Cette censure institutionnalisée, admise par la plupart des acteurs du circuit du livre jeunesse et qui viendrait limiter la liberté créatrice des écrivains s'essayant à publier en direction des plus jeunes, tend à faire paraître ce pan de la création littéraire comme étant « sous surveillance²⁴⁹ ».

²⁴⁸ Transcription en annexe de Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 264.

²⁴⁹ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 271.

Régie par la loi n°49-956 du 16 juillet 1949, dont le contenu a été rappelé en introduction, la littérature de jeunesse semble en effet, de prime abord, plus concernée que la littérature générale par l'interdit. « Instaurée dans un souci de protectionnisme culturel à une époque où les héros d'outre-Atlantique menaçaient l'émergence et l'existence d'une production nationale, la loi rencontrait les préoccupations conservatrices des uns et les positions anti-américaines des autres et se voulait un instrument de protection de l'enfance. [...] Une "Commission de surveillance et de contrôle" (article 3), dépendante des ministères de la Justice et de l'Intérieur, se trouvait donc chargée de surveiller l'ensemble de la production adressée à la jeunesse [...] ». Auteurs et éditeurs devaient - et doivent toujours - déposer toute publication devant cette commission. « Or, [constate Delbrassine] quasiment aucun livre n'a été réellement interdit, du fait de l'autodiscipline des maisons d'édition²⁵⁰ » et des auteurs eux-mêmes, ayant tous visiblement intégré cette contrainte, diront certains, ou cette éthique, affirmeront d'autres. Delbrassine donne d'ailleurs la parole à quelques auteurs et éditeurs contemporains s'exprimant sur cette question de la censure, et plus encore de l'autocensure, qui préside à l'écriture de textes pour adolescents. À titre d'exemple, Jean-Paul Nozière explique son désir d'écrire pour les adultes par la frustration qu'il a éprouvée à ne pouvoir librement parler de sexualité dans ses romans pour la jeunesse, « où il y a quelque chose d'amputé ». Ainsi dans *Week-end mortel*, « quatre ados [sont] enfermés ensemble tout un week-end. Dans un roman pour adultes, il y aurait eu de la sexualité, c'est évident. [...] Ces personnages ont quinze ans, c'est évident qu'ils ont une sexualité, ou tout du moins des désirs, mais ce n'est qu'effleuré, ça ne va pas plus loin²⁵¹ ». Susie Morgenstern signale pour sa part l'injonction tacite à l'optimisme et le devoir qu'elle se fait de protéger ses jeunes lecteurs qui freinent toute introspection véritable : « Je ne peux pas aller au fond de moi-même en écrivant des livres pour enfants. [...] Quand on écrit pour les enfants, même si on va assez loin dans la sinistre vérité, on doit les tenir par la main. J'ai envie de lâcher la main...²⁵² ». Cette idée trouve un écho signifiant dans les propos qu'Antoine Volodine confia à la journaliste Aliette Armel au sujet de la première publication, en 2010, à L'Olivier, d'un

²⁵⁰ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 272.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 275.

²⁵² *Ibid.*, p. 276.

ouvrage pour adultes d'un de ses hétéronymes, Manuela Draeger, qui avait jusqu'alors signé une dizaine de récits à la seule École des loisirs :

Depuis dix ans, Manuela Draeger publie des récits où se retrouvent tous les thèmes qui nous sont familiers, mais exposés sans violence ni noirceur : il s'agissait d'être lu par des adolescents, ce qui a entraîné une autocensure dans le langage et dans la représentation de la brutalité. Leur caractère onirique peut conduire à des interrogations de la part des petits qui lisent ces livres, mais pas à des peurs. À des réflexions sur les relations entre les personnages, sur l'identité, y compris l'identité sexuelle, mais pas à de la mélancolie. [...] *Onze rêves de suie* représente une rupture : c'est un livre très noir, dont l'univers onirique joue avec l'angoisse et plonge ses racines dans l'histoire humaine récente. Il libère la palette d'invention de langue de Manuela Draeger. Il est donc publié chez un éditeur pour adultes.²⁵³

L'univers de Draeger pour enfants n'est pas tout rose et le monde de son héros Bobby Potemkine n'est ni aseptisé, ni édulcoré, ni standardisé, mais quelque chose de tendrement décalé y adoucit effectivement l'âpreté du traditionnel univers « post-exotique » volodinien, en revanche présente dans *Onze rêves de suie*²⁵⁴. Ce roman pour adultes donne en effet la parole à de jeunes gauchistes agonisants bloqués dans un bâtiment dévoré par les flammes et dont les corps se consumant se métamorphosent en étranges cormorans. C'est en tout cas en ayant recours à l'explication par l'autocensure, et en invoquant le respect de la sensibilité du jeune public, que Volodine donne sens au changement d'éditeur de Draeger dont le style s'est considérablement assombri. Pourtant, puisqu'à nos yeux il y a aussi inter-dit dans le maillage des textes pour les enfants et pour les adultes de Draeger, nous reviendrons dans le chapitre III sur l'articulation patente de ces textes ici dissociés par Volodine.

Certains auteurs toutefois, comme Agnès Desarthe, s'amuse à renverser ce topos voulant que la littérature de jeunesse soit moins libre que la générale. Dans les propos qu'elle tient au magazine *Lecture jeunesse*, à la question : « Vous autocensurez-vous plus pour les adultes ? » qui suit son affirmation : « on peut tout écrire pour les enfants, mais pas pour les adultes », Desarthe répond :

²⁵³ Antoine Volodine, « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le magazine littéraire*, n°500, septembre 2010, p. 104.

²⁵⁴ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, Paris, l'Olivier, 2010.

Je m'autocensure et on me censure. [...] Une des difficultés que j'éprouve lorsque je me représente mon lectorat – quand il s'autoconvoque – une des choses qui pour moi définit très clairement la frontière entre les enfants et les adultes, c'est que les adultes savent, ou du moins sont censés savoir. Quand on s'adresse à des enfants, ils demandent « Pourquoi ? ». Les enfants veulent comprendre, posent des questions, savent qu'ils ne savent pas. On peut donc tout dire, aborder tous les sujets. Par exemple, si je décide d'écrire un livre sur la littérature ou la technique littéraire et que je vais voir Olivier Cohen, aux éditions de l'Olivier, pour le lui annoncer, il me répondra que Marthe Robert a déjà travaillé sur la question. Tandis que sans avoir prévenu mon éditeur de l'École des Loisirs, je lui ai présenté un matin *La plus belle fille du monde* *R* qui porte sur les techniques littéraires, le roman, enfin, sur ma « cuisine d'auteur » – eh bien c'est vraiment devenu un livre ! Il y a aussi la question des formats. Vous êtes un écrivain et avez écrit un texte de cinquante-trois pages : personne ne le publiera. C'est un problème marketing, il faut vendre des romans. En littérature jeunesse, on nous encourage. Tous les formats sont possibles. Le lectorat est curieux, a les oreilles et les yeux grands ouverts. Il est partant pour parler de la mort ou de la beauté. J'ai donc l'impression qu'en littérature jeunesse, on a beaucoup plus de liberté du point de vue du format, du ton et des genres. C'est la raison pour laquelle je manie l'édition jeunesse comme un lieu de privilèges et de contrebandes. On y jouit d'une plus grande ouverture, c'est pourquoi je ne trouve pas que mes textes soient punis de se trouver en collection jeunesse. S'ils n'y étaient pas, ils n'existeraient pas.²⁵⁵

Rejoignant les propos de Martin Page, Desarthe vante la largesse d'esprit et la curiosité des enfants et des éditeurs pour enfants, à rebours du milieu de la littérature générale où « tout est dit, et l'on vient trop tard » et où les attentes seraient plus standardisées. L'image mentale du lectorat adulte qui s'impose à la conscience de la romancière tel un surmoi castrateur inhiberait celle-ci bien plus que la représentation qu'elle se fait des enfants. Il est saisissant de constater dans les affirmations de Desarthe combien elle prend en considération, afin de mieux les devancer, des normes et les désirs qu'elle suppose être ceux de tel ou tel public et comment elle justifie par des causes extérieures l'intériorisation de ces normes et désirs.

Toujours est-il que pour elle, le texte existe, non pas à condition d'avoir été écrit, mais d'avoir été rendu public, en deçà de quoi il demeure dans les limbes. La « collection jeunesse » n'est pas un purgatoire, mais se présente à ses yeux comme un lieu opportun « de privilèges et de contrebandes », deux termes qui renvoient encore à la loi. Étymologiquement, « privilège » vient du latin *privilegium* qui désigne la loi concernant un particulier. Quant à « contrebande », il est issu de l'italien *contrabbando*, mot à mot « contre le ban », et évoque la fraude, le trafic, le contournement de la loi. Pouvant être son propre maître en littérature de jeunesse, Desarthe clame jouir de cette liberté propre à ce domaine illégitime. À y regarder de près et si l'on se fie aux propos des auteurs précédemment évoqués, les interdits seraient donc plutôt formels et littéraires lorsqu'on s'adresse aux adultes

²⁵⁵ http://www.agnesdesarthe.com/textes/Lecture_Jeune_n137.pdf

dans un champ déjà largement arpenté et soumis à l'impératif - certes historiquement récent - de faire du nouveau. Les interdits seraient en revanche davantage des tabous socialement et moralement énoncés lorsqu'on s'adresse aux plus jeunes à qui il semble difficile de parler librement du corps et de sexualité ou de violence et de mort sans menacer leur intégrité et un certain ordre social. Les régulières polémiques autour de la littérature de jeunesse en sont la preuve. Je songe notamment à la récente indignation, le 9 février 2014, sur le plateau du « Grand Jury » (RTL-LCI-*Le Figaro*), du député-maire de Meaux et alors président de l'UMP Jean-François Copé à propos de l'album *Tous à poil*²⁵⁶ de Marc Daniau et Claire Franek. Insensible à l'humour de cet ouvrage, Copé estime que cette « production idéologique » marxiste « désacralis[e] l'autorité »²⁵⁷ en déshabillant une baby-sitter, une maîtresse, un président directeur général ou encore un policier... Plus anciennement, on peut mentionner le pamphlet *Écrits pour nuire à la Littérature enfantine et subversion*²⁵⁸ publié en 1985 par Marie-Claude Monchaux dont la quatrième de couverture est particulièrement éloquente :

La gangrène de la Subversion n'a pas seulement atteint l'économie, la presse, la radio, la télévision, voire la théologie, elle s'est attaquée à l'Enfant. Beaucoup de parents achètent des livres sans se rendre compte qu'ils véhiculent les pires idées sur le plan moral ou social et qu'ils détruisent lentement et sciemment les valeurs du monde libre. Un plan visant à s'emparer de l'enfance a été mis en place il y a bientôt soixante ans. Marie-Claude Monchaux analyse ce projet diabolique et toutes ses réalisations dans l'édition française, avec nombre d'exemples très significatifs. Cela va de la destruction de l'idée de la famille et de l'idée de patrie, jusqu'au mépris pour le corps enseignant, l'apologie de la drogue, de toutes les déviations sexuelles, avec l'obsession gauchiste de la morbidité et de la mort. Rien n'est épargné. Toute la littérature enfantine n'est heureusement pas concernée, mais cet ouvrage publié par l'UNI aidera les parents, les éducateurs, les responsables de bibliothèques à faire les bons choix. Il y va de la santé mentale et morale de nos enfants. Beaucoup trop de bibliothèques publiques mettent les ouvrages les plus nocifs à la portée des plus jeunes. Pourra-t-on encore longtemps le supporter ?

À presque trente ans d'écart, la rhétorique est la même. Copé comme Monchaux agitent le chiffon rouge du complot gauchiste visant délibérément à pervertir la jeunesse et à corrompre la société par le truchement de livres particulièrement toxiques, auxquels ils accordent un

²⁵⁶ Marc Daniau et Claire Franek, *Tous à poil !*, Paris, le Rouergue, 2011.

²⁵⁷ http://www.liberation.fr/video/2014/02/17/pour-cope-tous-a-poil-est-une-production-ideologique-marxiste_980799

²⁵⁸ Marie-Claude Monchaux, *Écrits pour nuire à la Littérature enfantine et Subversion*, Paris, Union Nationale Inter-universitaire, Centres d'études et de diffusion, 1985. À la suite de Delbrassine, je cite la 7^e édition de cet ouvrage datée de 1988.

pouvoir non négligeable. Selon eux, la littérature de jeunesse a pour mission de garantir l'ordre, sûrement pas d'accompagner les enfants dans un questionnement personnel sur des sujets aussi sensibles que le corps, la sexualité ou la mort. Si la virulence disproportionnée et le ridicule de ces deux chasses aux sorcières ultra-conservatrices suffisent à les ridiculiser, elles accréditent bien en revanche l'idée selon laquelle l'interdit dont on parle en littérature de jeunesse est le tabou social et moral, que nul ne manque d'instrumentaliser pour servir sa cause.

Cette question du tabou irrigue y compris, on l'a vu, les discours des auteurs pour enfants ayant véritablement incorporé cette norme, et c'est avec un sens certain de la dramatisation qu'on la retrouve posée dans *Le livre pour enfants*, quatrième et dernier livre pour adultes, à ce jour, de Christophe Honoré. Le titre *Le livre pour enfants* intrigue et mérite qu'on l'interroge. Puisque c'est un éditeur pour adultes qui publie ce récit, faut-il entendre ce titre comme ironique ? Assurément, le ton du livre l'est à maints endroits, Honoré y pratiquant aussi bien la satire sociale que l'autodérision. Ainsi, si ce titre semble de prime abord désigner les enfants comme public, et si ce livre est nettement moins cru, violent et dérangeant que *L'infamille*, *La douceur*²⁵⁹ et *Scarborough*²⁶⁰, les trois autres livres pour adultes d'Honoré, son contenu, puisqu'Honoré y propose entre autres « la reproduction exacte du journal du tournage de *Ma mère* [libre adaptation du texte inachevé de Georges Bataille] si [il avait] eu le temps d'en écrire un²⁶¹ », l'éloigne résolument du public jeunesse.

Ce titre paradoxal ne m'apparaît toutefois pas si ironique qu'il en a l'air et mérite d'être considéré au premier degré, pour trois raisons au moins. Tout d'abord, il semble assez incontestable que ce titre renvoie à une épreuve fondatrice dans le parcours littéraire d'Honoré, lequel a commencé sa carrière en 1996 par un livre pour enfants : *Tout contre Léo* destiné aux 9/12 ans. Depuis, Honoré n'a d'ailleurs cessé de publier pour la jeunesse. Cette épreuve consistait à écrire « une autobiographie de [ses] dix ans²⁶² » à l'usage du jeune public,

²⁵⁹ Ce roman raconte notamment le meurtre barbare par deux gamins de onze ans, Jérémy et Steven, d'un de leurs camarades du centre de vacances.

²⁶⁰ On retrouve dans ce roman le personnage de Steven plus âgé initiant sexuellement son fils. Après la violence et le crime, c'est le tabou de l'inceste qu'Honoré met ici en scène, comme un rite dionysiaque.

²⁶¹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p.115.

²⁶² *Ibid.*, p.47.

soit à transgresser l'interdit sacré édictant que l'intime n'a pas sa place en littérature jeunesse. Ce titre, *Le livre pour enfants*, focalise en outre d'emblée sur « la question de l'adresse [pointée par la préposition POUR], question essentielle, [...] constitutive de la littérature jeunesse²⁶³ » selon Honoré et, à mon sens, dynamique débordant ce champ pour qualifier plus largement le geste artistique éminemment transitif d'Honoré. J'aurai d'ailleurs l'occasion de revenir sur ce geste dans le chapitre suivant. Ce titre enfin, fait voler en éclats la pratique éditoriale qui consiste à scinder littérature de jeunesse et littérature pour adultes afin de faire émerger l'espace signifiant d'un intratexte.

Paradoxal, *Le livre pour enfants* l'est également en tant que texte étonnamment qualifié de « roman²⁶⁴ » alors qu'il est le plus autobiographique des livres d'Honoré. Les six parties qui composent cette autofiction d'Honoré entremêlent en effet la chronique de l'épreuve littéraire évoquée ci-dessus, des souvenirs de jeunesse, dont le récit de la mort de son père alors qu'Honoré avait quinze ans, des considérations artistiques et amoureuses. Ce brouillage générique, délibérément orchestré, laisse entendre que c'est dans un va-et-vient entre fiction et autobiographie, que quelque chose peut s'écrire. De même, le titre laisse entendre que c'est dans un va-et-vient entre littérature de jeunesse et littérature pour adultes que quelque chose peut se dire.

Dans la première partie de *Le livre pour enfants*, Honoré revient donc sur un échec fondateur : sa tentative avortée d'écrire « une autobiographie de [ses] dix ans » à l'usage des enfants. Dans un passage déjà cité de son *Livre pour enfants*, Honoré écrivait en effet « que le seul tabou en littérature jeunesse, c'était l'intime, parler de soi, qu'aucun parent au monde ne voulait que son gamin lise un adulte qui parlait de lui, qu'un livre pour enfants idéal c'était un livre de rédaction immaculée, sans écrivain derrière, une histoire de lapin²⁶⁵ ». L'image du lapin, si elle fait écho à l'importance du personnel animalier dans les textes destinés aux enfants, signale surtout la censure de l'intime dans la prude littérature de jeunesse. Le motif

²⁶³ Christophe Honoré, *Est-ce qu'une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?*, 2010, op. cit.

²⁶⁴ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p.5.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

du lapin²⁶⁶ apparaissait en effet déjà de manière péjorative dans l'incipit du *Livre pour enfants*. Sur un plateau télévisé, en présence de plusieurs artistes dont Isabelle Adjani et une écrivaine rompue à l'exercice et qui « sait pourquoi elle est là, vendre son livre tandis que [Christophe Honoré] reste persuadé d'avoir répondu à une invitation²⁶⁷ », le malaise grandit au fur et à mesure de l'interview quand il devient patent que le journaliste n'a pas lu son livre, « et bientôt le présentateur parle d'autre chose, il passe à autre chose, abandonne le peu de mots qu'on a à articuler ici sur [son] livre, il prévient qu[il est] aussi cinéaste, un tour de magie, hop ! l'écrivain devient lapin²⁶⁸ ». Par un vulgaire tour de passe-passe, le journaliste esquivait la rencontre - car il s'agit bien pour le journaliste de poser un lapin à l'écrivain - et tente tant bien que mal de donner le change en sortant le cinéaste de son chapeau, débarquant du même coup le romancier. L'invitation des médias se révèle purement formelle et totalement factice, l'hôte est otage du jeu médiatique. Cette digression explicative faite, il n'empêche qu'une question cruciale demeure : peut-on parler de soi en littérature de jeunesse ? Une certaine conception de la littérature adressée aux jeunes, désincarnée, aseptisée et asexuée - la formule « rédaction immaculée faisant référence à l'"immaculée conception"²⁶⁹ » - aurait-elle gagné en parvenant à évincer l'auteur, à marginaliser et étouffer toute entreprise visant à convoquer et explorer l'intime, ou sont-ce le lot et la loi de toute la littérature de jeunesse ? C'est par une ultime tentative autobiographique à destination des jeunes lecteurs - défi provocateur mélodramatiquement annoncé quelques lignes plus bas - qu'Honoré se confrontera à la pertinence de son analyse qui verra finalement naître l'inter-dit. La question de savoir si ce projet, mûri pendant des mois et dont l'écriture s'est étalée sur quatre années, aboutira scande d'ailleurs tout l'ouvrage. Le constat s'avère accablant :

cette confession transgressive, ce tour de force, ce monument annoncé est devenu ça, « Dix ans », épave minable de douze pages, à l'apparence d'un champ d'été maigre comme en hiver, fourrure avare, mitée,

²⁶⁶ Quel amusement de voir le lapin revenir en force dans l'œuvre pour la jeunesse d'Honoré, par le biais des illustrations de Stéphanie Blake émaillant *J'élève ma poupée*, texte à lire tout particulièrement au second degré et sur lequel je reviendrai.

²⁶⁷ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 11.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁹ Christophe Honoré, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre*, op. cit.

d'un animal presque mort, ou plutôt complètement mort et dans un tel état de décomposition qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que c'est devenu une charogne.²⁷⁰

Le tabou de l'intime, ce « vrai hors-champ²⁷¹ » de la littérature de jeunesse, aura été le plus fort et ruine l'entreprise provocatrice d'Honoré, contraint d'admettre que « composer un album de [ses] faits d'enfance [est] une épreuve au-dessus de [ses] forces²⁷² ». La pompeuse gradation des termes « confession transgressive », « tour de force », « monument annoncé » contraste ironiquement avec la médiocrité du résultat piteusement obtenu, désigné par le démonstratif « ça », monosyllabe dont la brièveté et le flou référentiel disent l'inanité. Les métaphores ne sont guère plus glorieuses et affirment cyniquement, à rebours des lauriers escomptés, l'égarement d'Honoré, le naufrage d'un projet infécond. L'abondance de termes renvoyant à la mort et à la putréfaction ne laisse aucun doute sur l'échec de l'entreprise. Toutefois, cette surenchère de termes morbides, macabres fait signe pour le lecteur familier des textes d'Honoré, connaisseur de sa filmographie et de sa biographie. La mort est un thème obsédant dans ses œuvres et appartient à l'expérience de l'auteur. « Dix ans », ce misérable « ça » obtenu au prix d'immenses efforts, ne renverrait-il pas, en termes psychanalytiques, à des pulsions inconscientes, refoulées, que la relecture du fichier, quelques années plus tard, révélera, permettant à Honoré d'affirmer une esthétique?

En effet, si tenter de composer cette autobiographie fut une épreuve pour Honoré, c'est surtout la relecture de « cette épave de livre pour enfants [qui fut] une des épreuves les plus redoutables [mais aussi une des] plus profitables de [sa] vie²⁷³ » puisqu'elle convertit cette faillite en épiphanie : l'« inachèvement²⁷⁴ » travaille l'œuvre littéraire et cinématographique d'Honoré au point d'en être le mouvement et la signature. Précisons les circonstances de cette relecture telle qu'Honoré les relate. Après avoir quitté un plateau TV où il a fait les frais de la comédie médiatique déjà évoquée, Honoré rentre chez lui accompagné d'une attachée de presse n'ayant rien lu non plus de ses textes pour enfants. Il lui prête *Les nuits où personne ne dort*, titre prophétique, dont la lecture n'excède pas vingt minutes et passe volontairement

²⁷⁰ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 47.

²⁷¹ Christophe Honoré, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre*, op. cit.

²⁷² Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 43.

²⁷³ *Ibid.*, p. 33.

vingt minutes dans la salle de bain avant de la rejoindre et qu'ils fassent l'amour. Alors que le sommeil s'empare de la jeune femme, vexé qu'elle n'ait rien dit de son livre, Honoré se lève, allume son ordinateur et ouvre le fichier « Dix ans », titre donné à ce projet autobiographique, qu'il insère dans la première partie de *Le livre pour enfants*. Cette épreuve - au sens typographique du terme cette fois - rendue publique par cette inscription dans le corps du texte, est composée d'à peine quelques pages réparties en cinq sections. En voici le début :

1.

Mon père était représentant en nourriture pour chiens, en croquettes exactement, ces trucs salés qui ressemblent à des gâteaux d'apéritif pourris et qui puent la mort. Mon père puait la mort. Ses mains, surtout. Chaque journée à piocher ces saloperies dans des sacs plastiques, à les frotter entre ses doigts pour convaincre les clients. Depuis toujours, je me souviens des mains de mon père sentant la bouffe pour chiens. Maman lui a acheté des gants en plastique, mais ça n'a pas suffi, ça a même été complètement inutile, l'odeur était plus forte que tout. Mon père avait beau se laver les mains cent fois, les asperger d'eau de toilette, de talc, rien n'y faisait. L'odeur régnait, sûre d'elle, insupportable. Quand il me serrait dans ses bras, je bloquais ma respiration jusqu'à ce qu'il me libère. Mon père a toujours été très tendre envers mon grand frère et moi, mais pour nous, ses câlins étaient des moments de dégoût. De dégoût puis de honte. Jusqu'à ce soir où mon père est rentré à l'improviste du travail. Avec ma mère on avait déjà commencé à manger. Il a garé discrètement sa voiture dans le lotissement. Il a fermé la porte de notre maison sans faire de bruit, il a traversé le couloir à pas de loup, il est venu derrière mon dos, si doucement, si silencieusement, si content de me faire la surprise de son arrivée, et alors il a posé ses deux mains sur mon visage en me demandant avec une voix de cadavre : « C'est qui ? » Ses mains étaient grandes, elles ont recouvert mes yeux, mon front, mes joues, aussi mon nez. L'odeur s'est engouffrée en moi d'un coup et direct, elle a cogné mon cœur, mon foie, mon estomac : une horreur. J'ai vomi sur la table. J'ai vomi en trois jets. Il y en avait partout. Maman m'a donné le regard le plus triste qu'elle ne m'a jamais donné. Elle savait pourquoi j'avais vomi, elle me comprenait, elle connaissait bien l'odeur des mains de mon père. [...]

Je mens.

Mon père était prothésiste dentaire et ses mains sentaient la résine qui sert à fabriquer les dents, une odeur de plastique que j'adorais.

Si j'ai menti, c'est pour pouvoir jurer de ne plus jamais le faire. Parce que voilà, dans ce livre, j'ai décidé de dire toute la vérité. Inventer des mensonges sur sa famille, c'est très facile. Très facile de faire croire que les mains de mon père puaient la mort. Mais raconter ce qui m'est arrivé vraiment lorsque j'avais dix ans, ça me semble beaucoup plus compliqué, beaucoup plus passionnant. Moi je n'ai plus dix ans, ça va faire bientôt vingt ans que je n'ai plus dix ans. Par contre, j'ai une mémoire efficace, entraînée et à partir de cette ligne, c'est elle qui guide ce livre.

2.

Presque trois ans sont passés depuis l'écriture de ce premier chapitre, à croire que ma mémoire n'a pas du tout envie d'être le guide d'un livre. À croire que je n'ai pas du tout envie de dire la vérité... Je ne comprends pas comment j'ai pu laisser passer tant de temps. Je suis fainéant, je n'aime pas écrire, mais trois ans... Qu'ai-je fait de si important depuis qui m'ait empêché d'écrire ? Si j'y réfléchis honnêtement, je dois bien admettre que rien d'important ne m'a empêché d'écrire. Depuis, il n'y a rien eu, sinon que j'ai vieilli, que mon ventre s'est rempli de graisse, qu'autour de moi se sont installés la

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

mort, un peu de cinéma et pas d'amour, un ensemble d'événements tristes et excitants, rien qui ne fasse obstacle de manière franche à l'écriture d'un livre pour enfants. Je n'ai pas écrit, et j'admets, la seule raison, est que je n'ai pas voulu écrire.²⁷⁵

Le recours à l'épanorthose dès la première section de « Dix ans » témoigne à la fois du souci d'Honoré de trouver les mots justes mais aussi de la difficulté qu'il éprouve à faire cette autobiographie de ses dix ans et l'épanorthose finit d'ailleurs par ne plus exhiber que le ratage de cette entreprise. Les digressions, en forme de lettre d'intention, esquivent également le récit qui reste au point mort. Mais c'est aussi la mauvaise foi d'Honoré imputant à la littérature de jeunesse l'impossibilité de parler de soi qui est exposée au grand jour par cet enchâssement dans le corps du texte pour adultes d'un avorton de texte autobiographique pour enfants. Le texte pour adultes tout à la fois déterre et enterre le texte pour enfants et fait figure de tombeau le recueillant en son sein. Quant à l'empêchement de l'auteur d'écrire à propos de ses dix ans, il est finalement à chercher ailleurs que dans l'âge du lectorat ciblé et dans l'autocensure réclamée par cette écriture. L'échec cuisant de « Dix ans » afflige Honoré jusqu'à cette relecture matinale, pendant que dort toujours l'attachée de presse :

Il m'aura donc fallu cinq ans puis une actrice, une déperdition, un collègue japonais, « un dansons de là », le silence d'une attachée de presse enfin pour que j'ose relire ça, et que j'admette que j'appartiens à ça plus qu'au reste, que de tout ce que je possède, je ne peux considérer que ça comme véritablement à moi, que là je me tiens exactement, dans ces lignes avarès, mitées et pleines, dans cet inachèvement.²⁷⁶

Notons dans ces lignes qui closent la première partie de *Le livre pour enfants* la répétition du pronom « ça » dont j'ai commenté l'ambivalence : à la fois résultat informe et décevant mais aussi siège d'un inconscient singulier que l'écriture a malgré tout circonscrit et fait émerger. Aboutissement paradoxal, l'inachèvement formel de « Dix ans » révèle et recèle une force vitale à l'œuvre plus qu'il ne dit un état d'incomplétude ou d'imperfection. Bien qu'« avarès et mitées », ces lignes « pleines » portaient en gestation une esthétique. Leitmotiv de *Le livre pour enfants*, le terme d'« inachèvement » revient de nombreuses fois sous la plume d'Honoré. J'en veux pour preuve ces lignes, dans la troisième partie de *Le livre pour enfants* :

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 33-36.

L'absolue cruauté, écrivait Koltès, « ce n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer, la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait de l'animal ou de l'homme une erreur de regard, une erreur de jugement, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date ». Le cinéma nous inacheve. Il nous apprend que nous ne sommes pas entiers, que notre construction est fragile. La présomption du sentiment amoureux est une expérience de la déperdition, nous y revoilà, et quand le cinéma ne nous offre pas cette expérience-là, il est de propagande.²⁷⁷

Le néologisme consistant à forger le verbe « inachever » précède le radical « achever » du préfixe privatif « in- ». Or, le verbe « achever », s'il a le sens de finir, possède également le sens de porter le coup de grâce, tuer. Réaliser des films, c'est certes flirter avec la mort, comme le laisse entendre le verbe « inachever », mais c'est la contrarier, lui résister, être résolument du côté de la vie... Travailler, créer avec pour mot d'ordre « inachevons nos idées²⁷⁸ », c'est, pour Christophe Honoré, répondre d'un élan vital par une forme littéraire ou cinématographique, inconsciemment impure et inaboutie, que l'épreuve de l'impossible rédaction d'une autobiographie de ses dix ans a révélée comme nécessaire et non défailante. Qu'elle soit esthétique ou amoureuse, mise en scène par le théâtre de Koltès ou vécue par l'écriture, l'expérience de l'inachèvement manifeste une incomplétude essentielle.

Si l'inachèvement relève chez Honoré d'une nécessité pour se sentir vivant puisqu'achever, c'est donner la mort, l'écriture polyadressée telle qu'il la pratique en serait la manifestation littéraire. À l'instar de Florence Gaiotti, j'estime en effet qu'« au-delà de leurs différences évidentes, les romans ou récits écrits par Christophe Honoré pour les enfants ou pour les adultes s'entrelacent et se font écho²⁷⁹ », tissant une œuvre illimitée se continuant de volume en volume. Outre certains motifs anecdotiques, tous les romans d'Honoré sont travaillés par des questions concernant la mort, la filiation, le désir... et c'est dans l'intratexte du va-et-vient entre littérature jeunesse et littérature adulte, que s'écrit, en filigrane, ce qui ne peut se dire ailleurs. C'est notamment le récit de la mort de son père, dont les « mains pouaient

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷⁷ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 97.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 110.

la mort » dans le récit mensonger ébauché dans « Dix ans », qu'il parvient enfin à esquisser par cette forme-schize supposant ce « lecteur confident²⁸⁰ » dont je parlerai dans le chapitre II de cette thèse.

À l'inter-dit

À la fin de la deuxième section de *Le livre pour enfants*, alors qu'Honoré vient de conter sa première nuit d'amour avec un garçon et de consacrer plusieurs pages à relater la matinée au cours de laquelle on vient le chercher à l'internat du lycée pour lui annoncer que son père a eu un accident de voiture mortel, il confie :

Je ne sais plus très bien comment se déroula l'après-midi qui suivit. Ma mémoire à présent semble essoufflée, je me garde de lui demander des efforts supplémentaires que je devine inutiles. Je me sens comme interdit d'être parvenu à raconter ce qui précède, un peu sonné, sans repères, je me sens vulnérable et ravi. Décidé à m'arrêter là aussi. Parce que ce qui suivit, je l'ai déjà écrit. Je l'ai écrit dans mon premier livre pour enfants. De l'après-midi où on enterre mon père et où on m'a casé dans une maison inconnue à jouer au Monopoly avec des gens bien plus jeunes que moi, et les coups de cloche qui résonnent, le glas qui s'entend jusque dans cette maison où je suis enfermé, terrifié et coupable, de cet après-midi donc et de la période de prétendant où je me suis cru élu, où je me suis cru le petit fiancé de la mort, sans rival finalement et nanti d'atouts, j'ai déjà fait le récit.²⁸¹

L'expérience de la sexualité et celle de la mort sont souvent concomitantes dans l'univers artistique de Christophe Honoré, à tel point que cette étroite association d'Éros et Thanatos apparaît comme un *leitmotiv* de son œuvre semblant toujours faire retour vers ce moment fondateur de son histoire personnelle où culpabilité et jouissance vont de pair. Toujours est-il que vingt ans après le décès de son père, Honoré s'avère « interdit », sidéré d'avoir pu enfin raconter - même partiellement - cet événement autobiographique dans son livre pour adultes *Le livre pour enfants* dont le titre fait signe vers sa production littéraire destinée au jeune

²⁷⁹Florence Gaiotti, « Le tissage entre littérature pour les enfants et pour les adultes pour dire l'intime », *Nous voulons lire !*, n°180, juillet 2009, p. 38.

²⁸⁰ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 24.

public. Vingt ans après les faits, Honoré se trouve également « interdit » au sens de muet, sans voix. Or, s'il ne peut pas en dire davantage sur la mort de son père, c'est que le dit honorien est un inter-dit qui ne se donne pas de manière directe et univoque. La possibilité d'une parole intime ne s'actualise, dans son œuvre, que dans l'entre-deux d'une écriture polyadressée et suppose l'écoute attentive d'un lecteur curieux de découvrir conjointement la littérature pour adultes et la littérature de jeunesse d'Honoré.

Dans sa préface à l'ouvrage de Winnicott *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Pontalis écrit à propos du traumatisme psychique :

Quelque chose a eu lieu qui n'a pas de lieu. Ce qui détermine tout le fonctionnement de l'appareil est hors des prises de celui-ci. L'impensé fait le pensé. Ce qui n'a pas été vécu, éprouvé, ce qui échappe à toute possibilité de mémorisation est au creux de l'être. [...] Ou encore : la lacune, le « blanc » (the gap) sont plus réels que les mots, les souvenirs, les fantasmes qui tentent de les recouvrir. En un sens, il n'y a pas d'analyses, surtout celles dont on peut penser contradictoirement qu'elles « marchent bien » et que « rien ne s'y passe », qui ne nous fassent percevoir cela, dans le vain et laborieux remplissage, interprétatif d'un côté ou associatif de l'autre, d'un espace désertique ! Ce blanc, répétons-le, n'est pas le simple blanc du discours, le gommé, l'effacé de la censure, le latent du manifeste. Il est, dans sa présence-absence, témoin d'un non-vécu ; appel, aussi, à le faire reconnaître pour la première fois, à entrer enfin en relation avec lui afin que ce qui n'avait pu qu'être surchargé de sens puisse prendre vie.²⁸²

Inspirante, cette citation préfaçant un ouvrage de psychanalyse est foncièrement topographique. Elle explique la structuration d'un « appareil », soit d'un ensemble d'éléments qui concourent au même but en formant un tout, par quelque chose qui est précisément extérieur à cet appareil et lui échappe. Honoré confie n'avoir pu vivre ni penser la mort de son père qu'on lui a ravie et on est tentée de considérer l'œuvre littéraire honorienne qui franchit le fossé séparant les publications pour adultes des publications pour enfants comme appareil né de cet « impensable » et de ce « non-vécu », comme appareil exhibant conjointement la béance et une tentative de suture par un récit polyadressé. Le romancier personnifie sa mémoire qu'il n'estime pas tant défaillante qu'impénétrable. Gardienne de ce qui « a eu lieu » sans pouvoir être pris en charge, gardienne de l'intime, cette insaisissable mémoire siège dans le blanc de l'inter-dit honorien. Aussi « sonné » et déboussolé que son auteur, le lecteur est

²⁸¹ *Ibid.*, p.85-86.

amené à faire retour en arrière vers le récit pour enfants qui inaugura la carrière littéraire d'Honoré. C'est que l'être psychique est tout à la fois et tout en même temps enfant et adulte et que l'écriture pratiquée par Honoré bouscule les catégories éditoriales qui divisent et ordonnent « le temps du sujet humain²⁸³ ». Honoré, en écrivant par delà les catégories éditoriales qui divisent le lectorat en classes d'âge toujours plus subtilement bornées, n'abolit pas ces catégories mais se pense dans cette continuité du sujet aux prises avec ce qui sans cesse revient tout en ayant besoin de ces catégories pour qu'il y ait des ouvrages distincts et de l'inter-dit.

Neuf ans plus tôt, c'était donc dans un livre pour enfants, par le truchement de la fiction adressée aux plus jeunes, qu'Honoré avait commencé à dire quelque chose de la mort de son père, de l'enterrement dont il avait été exclu, des conséquences familiales de cette disparition... Ce premier livre pour enfants d'Honoré, qui fut aussi son premier roman, fait partie d'une trilogie publiée à L'école des loisirs ayant pour narrateur Marcel, grandissant de livre en livre et de collection en collection. Il s'intitule *Tout contre Léo* et aux dires d'Honoré, « c'est l'épithète à [son] père²⁸⁴ ».

Cette trilogie s'ouvre donc par *Tout contre Léo*²⁸⁵ alors que Marcel a dix ans. Benjamin d'une famille unie, P'tit Marcel a trois frères dont Léo, le plus beau et le plus doux. Alors qu'il redescend faire le bisou du soir, P'tit Marcel surprend une de ces « conversations qui ne sont pas de [son] âge²⁸⁶ » : Léo est atteint du sida et va mourir. Si la foudre s'abat sur la famille, il est vite décidé que P'tit Marcel ne doit rien savoir. Les adultes joueront la comédie, condamnant P'tit Marcel à un silence mortifère. Détenteur d'un secret qu'on lui interdit de partager, P'tit Marcel va jouer le jeu qu'on attend de lui et divertir la galerie de blagues douteuses, étonnamment tolérées depuis quelques temps. Seul le monologue intérieur lui permet de s'épancher et de parler de ce qui arrive à son frère chéri rebaptisé « le

²⁸² Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op. cit., p. XII.

²⁸³ J'emprunte cette formule à Roland Barthes. On la trouve notamment dans l'article « Puer senilis, senex puerilis » que je commenterai en ouverture du chapitre III.

²⁸⁴ Christophe Honoré, « Les adieux de P'tit Marcel : Christophe Honoré », *Le matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6758

²⁸⁵ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

secret²⁸⁷ ». Enfermé dans une chambre avec Tristan et Pierrot, ses deux autres frères, tentant laborieusement et échouant lamentablement de lui annoncer la maladie de Léo, P'tit Marcel ironise, quand Léo frappe à la porte :

Alors ?... le secret vient de vous demander ce que vous faites, eh bien répondez. Dites-lui franchement. Allez. Dites : on embrouille notre petit frère dans des bobards parce qu'on est trop lâches pour parler directement de toi. Pour évoquer tout le mal à venir... Tant que vous y êtes, dites-lui aussi que vous avez décidé d'oublier quand nous dormions ensemble, les quatre frères dans la tente orange.²⁸⁸

C'est finalement à Léo lui-même que P'tit Marcel révélera qu'il sait déjà. Passée sous silence, la mort de Léo n'est pas racontée mais l'avant-dernier chapitre de ce court premier roman met en scène cette fameuse partie de Monopoly avec des copains chargés de faire oublier à P'tit Marcel qu'on est en train d'enterrer son frère. Sauf que les cloches de l'église sonnent et que leur bruit résonne jusqu'aux oreilles du gamin. « BLANG ! » écrit en lettres capitales retentit onze fois en moins de quatre pages et l'obsédante répétition de cette onomatopée ne laisse pas la possibilité à P'tit Marcel d'ignorer qu'on enterre Léo, tout en le privant de cette cérémonie d'adieu.

Deux ans plus tard, Honoré écrit *L'affaire P'tit Marcel*²⁸⁹ dans la collection « Mouche ». Il s'agit d'un retour en arrière puisque, cette fois, le héros a six ans. Cette écriture à rebours confirme bien l'hypothèse selon laquelle Honoré n'envisage pas que la chronologie puisse rendre compte de la vie psychique d'un individu. Dans l'incipit, le héros narrateur relate un repas de famille, pendant analeptique du repas non raconté, mais suggéré, suite auquel Léo avait annoncé sa tragique nouvelle dans *Tout contre Léo*. P'tit Marcel rapporte avoir osé demander à mémère « si elle savait qu'elle allait mourir d'un cancer²⁹⁰ » à force de fumer. Après les remontrances du père qui rappelle à P'tit Marcel qu'il y a des

²⁸⁷ Sur cette idée du frère comme secret et pour une stimulante étude comparée du roman *Tout contre Léo* et de son adaptation cinématographique par Honoré réalisée pour M6 en 2001, je renvoie à l'article de Marc Arino : « Du livre au film : la part du frère dans *Tout contre Léo* de Christophe Honoré » dans Christian Chelebourg ed., avec la collaboration de Danièle André et Danièle Henky, *Écritures jeunesse 1 : "Représenter la jeunesse pour elle-même"*, Caen, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres modernes », 2010.

²⁸⁸ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 61.

²⁸⁹ Christophe Honoré, *L'affaire P'tit Marcel*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 1998.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

choses qu'on ne dit pas, mémère simule une crise cardiaque à laquelle seul P'tit Marcel croit, persuadé d'avoir provoqué la mort de sa grand-mère par cette parole malencontreusement performative. Et quand la « marrade totale²⁹¹ » de la tablée révèle la supercherie, P'tit Marcel, vexé, jette son dessert au visage de mémère et court s'enfermer dans les toilettes.

Ce motif du repas de famille revient une dernière fois, dans les dernières pages de *Mon cœur bouleversé*²⁹², ultime texte de la trilogie consacrée à P'tit Marcel, jusqu'alors enfant, au sens étymologique du terme. Le protagoniste principal a maintenant quatorze ans. Depuis que Léo est mort, les uns et les autres ont continué à faire semblant de vivre. C'est le soir de Noël, et toute la famille, moins Léo, est réunie pour réveillonner. Quand la mère annonce qu'elle quitte le domicile pour s'installer avec son amant, en écho au geste de P'tit Marcel, c'est mémère qui jette cette fois son verre au visage de sa fille et l'invective. Le père enjoint Marcel d'aller se coucher mais celui-ci refuse d'obéir. Marcel, dont la voix a mué, ose une prise de parole directe et violente en faveur de sa mère. Avec une éloquence maîtrisée, sur plus de trois pages, celui qui ne parlait pas, sinon en sourdine, ôte son bâillon, s'affranchit des pesanteurs familiales et fait l'éloge du mouvement contre l'immobilisme de la mort dans une prose rythmée par les mouvements d'un cœur s'étant remis à battre :

De quel droit vous balancez vos leçons de morale ? Maman s'en va et elle a raison de quitter cette maison qui pue la mort. Vous puez tous la mort. Mais sentez-vous, putain, sentez-vous. Écoutez-vous. Regardez-vous. [...] Vous êtes en train de pourrir sur place. Vous êtes morts de la mort de Léo et vous voudriez que tout le monde soit comme vous, enterrés. Moi avec, moi le premier. Un enterrement en silence, un cortège de lâches. Une bande d'hypocrites. Vous m'avez tous fait croire que la vie allait continuer après Léo, mais non... Non, non, non, c'était pas du tout votre intention. Vous m'avez tous couvé du regard, adoré, consolé. [...] Vous m'avez tous consolé mais pas un de vous, pas un, ne m'a demandé de quoi j'avais mal. Si vous vous êtes occupés de moi, c'était pour me faire taire. Vous m'avez interdit de pleurer Léo, comme vous m'avez interdit d'assister à son enterrement, comme vous m'aviez interdit de savoir qu'il crevait du sida... Et aujourd'hui, vous voulez remettre ça. Empêcher maman de vivre. Continuer le grand manège. Faire semblant que tout va bien. Mais non ! C'est fini... Parce que je ne vais pas vous laisser faire. Si maman a envie de partir, c'est son droit. Elle n'a pas à avoir honte, pas à se sentir coupable. Ce n'est pas elle la coupable, c'est vous. Vous qui rêvez d'une famille qui ressemble à des pots de fleurs alignés sur une tombe. Et encore, une tombe protégée par une colombe. Connasse de colombe. Ça veut rien dire les colombes, rien. Je vous jure que Léo sous sa pierre, il doit l'avoir super mauvaise à cause de sa colombe. Un jour, je la bousillerais à coups de masse, faut vous y attendre. Et un jour, je foutrai le camp. Vous me reverrez plus. Je vous laisserai à votre petite vie pleine de souvenirs débiles. [...] Parce qu'on va tous partir, vous voyez pas ? Vous voyez pas qu'on n'existe plus, ensemble ? Pierrot à Paris, maman dans son studio, moi je sais pas où... C'est ça

²⁹¹ *Ibid.*, p.11.

²⁹² Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1999.

qui nous attend. On va se disperser. Mais ce sera pas triste, putain, ce sera pas triste. La tristesse c'est d'être ensemble, agglutinés, terrés comme des lâches.²⁹³

Par ce long réquisitoire, Marcel met fin à la comédie familiale. Le vernis des apparences craque et le tabou de la mort de Léo est enfin levé. Le nom même de Léo est à quatre reprises prononcé. Le « je » de Marcel se désolidarise du clan familial et s'émancipe d'un « on » morbide et mortifère voué à « partir » au sens propre comme au sens figuré. Marcel ravale les siens au rang de « pots de fleurs alignés sur une tombe » que seule une vie végétative anime pour vanter une dispersion féconde. Représentative d'une paix factice, le symbole - soit ce qui unit - de la colombe est tourné en dérision et Marcel promet dans un futur proche de le détruire non plus verbalement mais concrètement. Sorti de l'enfance, Marcel ne sera plus un héros de L'école des loisirs puisque le cycle s'arrête là. Dans cette fiction jeunesse, les questions de mort et de langage sont intimement liées et si le jeune Marcel prend d'abord conscience « des détours du langage, de la possibilité du mensonge [...], de la comédie familiale [...], des paroles toutes faites et des silences imposés », c'est le « cri de révolte de [l'adolescent qui] crée[ra] une fracture, un espace vide à partir duquel le "je" pourra se déployer²⁹⁴ ».

Si Honoré a pu écrire quelque chose de la mort de son père, ce fut finalement, dans un livre destiné aux enfants, grâce au récit de la mort d'un frère et, de manière plus allégorique mais non moins efficace, par la mise à l'épreuve du héros dans et par le langage. Les livres pour enfants, comme les livres pour adultes d'Honoré, relèvent « de la nécessité du récit, de l'instinct de raconter pour se sentir vivant, précisément face à une cellule familiale morte, de dire "je"²⁹⁵ » et c'est dans le va-et-vient entre les deux publics que s'exprime cet instinct, plutôt que dans la tentative inachevée et inachevable d'un récit sans détour. *Le livre pour enfants* se conclut quasiment sur ces mots : « Je vais continuer d'écrire la mort de mon père, jusqu'au moment où je m'en serai démuné. Je ne vais jamais écrire ce livre pour enfants sur

²⁹³ *Ibid.*, p. 110-111-112.

²⁹⁴ Florence Gaiotti, « Le tissage entre littérature pour les enfants et pour les adultes pour dire l'intime », *op. cit.*, p. 39-40.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

mes dix ans²⁹⁶ ». En faisant son « deuil du "livre pour enfants"²⁹⁷ » Honoré renonce à une chimère mais n'achève nullement le cycle ouvert par *Tout contre Léo* puisqu'il s'agit de « continuer d'écrire la mort de [son] père ». La formule « écrire la mort » et non « écrire sur la mort » ou « écrire à propos de la mort » laisse entendre combien le sujet est collé à l'événement qui le fascine et combien l'écriture est habitée par cette mort du père dont il s'agirait peut-être peu à peu de se défaire et de se libérer. Le parallélisme de ces deux phrases antithétiques mais qui se répondent : « Je vais continuer d'écrire.../Je ne vais jamais écrire... » articule définitivement la possibilité d'écrire depuis ce lieu qu'est la mort du père à l'impossibilité d'achever « Dix ans » et de circonscrire, de clore, de mettre un terme à un seul texte pouvant contenir cet événement. Si Honoré a déterré puis enterré « Dix ans » dans la première section du *Livre pour enfants*, il est troublant de voir se clore la sixième et dernière section du même livre par l'exhumation du corps du père d'Honoré, « figure proprement lazaréenne²⁹⁸ » afin qu'il soit réenterré à Vannes où déménage sa mère. Honoré assiste d'ailleurs avec un de ses frères à cette exhumation et renonce *in extremis* au projet de filmer et de fixer sur la pellicule cet événement définitivement hors-champ, ce moment qui jamais ne sera dans la boîte ! « Il y a des tâches vouées à l'inachèvement²⁹⁹ », écrit Sylvie Germain après la perte de ses parents. Épousant cet inachèvement, la production littéraire d'Honoré exhibe formellement cet impossible.

Dans son essai *Le roman, le réel*³⁰⁰, dont la thèse renvoie à la pensée de Georges Bataille, référence incontournable de l'univers artistique d'Honoré, Philippe Forest écrit que « le roman s'assigne pour tâche contradictoire la représentation de l'irreprésentable » puisque « le roman répond à l'appel inouï du réel » lequel est « l'impossible³⁰¹ ». Revenant sur cet essai dans un entretien avec Laurent Zimmermann, Forest rappelle que le réel est ce qui résiste à la représentation, contrairement à la réalité, et que la tâche du romancier est de faire

²⁹⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p.152.

²⁹⁷ Florence Gaiotti, « Le tissage entre littérature pour les enfants et pour les adultes pour dire l'intime », op. cit., p. 39.

²⁹⁸ Bruno Blanckeman, « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 11.

²⁹⁹ Sylvie Germain, *Le monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 13.

³⁰⁰ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, éditions Cécile Defaut, « Allaphbed », n°3, Nantes, 2007.

³⁰¹ *Ibid.*, p.45.

apparaître formellement ce réel, « ce vide en son centre, cette béance qui n'existe qu'en raison de l'entourage de mots et d'images qui la cerne ». Plus loin, Forest défend l'idée que :

[la fiction] n'a de valeur qu'à la condition de se trouver en quelque sorte gagée sur cette épreuve du réel [...]. Toute histoire, même vécue, d'une certaine manière, est inventée dès lors qu'elle se trouve racontée. Ce qui compte, c'est qu'elle conduise jusqu'en ce lieu dérobé où l'auteur et le lecteur font ensemble l'expérience de l'impossible. [...] Maintenant, si les simulacres de la fiction sont à la fois inévitables et même, en un sens, indispensables pour que cet appel, autrement inaudible, que le réel nous adresse retentisse au sein du langage, il peut arriver aussi que ces mêmes simulacres, au lieu d'ouvrir une voie vers l'impossible, se constituent en une sorte d'écran qui interdit l'accès à celui-ci. C'est le cas chaque fois que la fiction s'enchant d'elle-même, se met à manufacturer ses petites histoires pour rien avec ses stéréotypes et qu'elle prétend se soustraire à la sanction dernière du réel en se déclarant – comme si c'était possible! – détachée de la vie.³⁰²

L'inachèvement de « Dix ans », « cet impossible de la littérature jeunesse³⁰³ », a entériné l'impossibilité pour Honoré de parler crûment et directement de la mort de son père, tout en révélant que c'était dans le « hors-champ » intratextuel qu'une parole était possible et audible. L'inter-dit honorien conjugue donc paradoxalement la possibilité de dire quelque chose d'une expérience du réel, la mort du père, et la reconnaissance de cette impossibilité de figurer ce réel, par la présence même des blancs qui existent entre les textes pour enfants et les textes pour adultes d'Honoré. Forest, dont toutes les fictions tournent, de près ou de loin, autour de la mort de sa fille d'un cancer alors qu'elle avait tout juste quatre ans, emploie l'image d'un « lieu dérobé » - soit d'un espace secret duquel on peut entrer et sortir sans être vu - pour désigner l'endroit où une fiction fait se rencontrer « l'auteur et le lecteur » vivant « ensemble l'expérience de l'impossible », soit l'expérience du réel. Dans le travail d'écriture d'Honoré, cet endroit caché et impossible à représenter est l'intratexte d'où sourd une voix mi-enfantine, mi-adulte, tentant de partager avec celui ou celle qui voudra bien l'entendre le récit de la perte d'un père. En clamant que « parler de soi » est « le vrai hors-champ absolu de la littérature de jeunesse », Honoré a certes voulu polémiquer et jouer le rôle d'aiguillon du secteur parfois consensuel du livre jeunesse, mais sûrement sa formule laissait-elle également

³⁰² Philippe Forest, *Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann*, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel

³⁰³ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 47.

entendre que l'intime a vocation à figurer ailleurs qu'en pleine exposition, y compris quand on écrit pour les adultes.

Au terme de ce premier chapitre, il s'avère qu'étudier le phénomène éditorial contemporain du *crosswriting* tout à la fois conforte et infléchit l'analyse bourdieusienne du champ littéraire. Au cœur du va-et-vient entre la littérature générale et la littérature de jeunesse, se trouvent évidemment des enjeux marchands mais se joue aussi et surtout la légitimation du secteur des livres pour enfants. En focalisant notre attention sur les relations qu'entretiennent L'école des loisirs et les Éditions de l'Olivier, et sur le rôle incontournable joué par Geneviève Brisac dans la circulation des auteurs entre ces deux maisons, il s'est agi de rendre explicites les règles tacites auxquelles chacun obéit, mais aussi de révéler des stratégies auctoriales et éditoriales favorables à ces divers acteurs situés du côté de l'« art pur ». Traverser les frontières éditoriales pour s'adresser à des enfants ou à des adultes - signaler ces traversées pour les éditeurs - répond diversement à une quête de légitimité ou de visibilité, à un désir de s'affranchir des contraintes et attentes de chaque public ou d'y souscrire, au plaisir décomplexé de varier les plaisirs et de ne pas se cantonner à un certain type d'écriture avec ses règles et ses impératifs. Or si nombre de *crosswriters* semblent avoir investi cette possibilité d'écrire à l'attention des enfants ou des adultes pour seulement diversifier leur travail d'écriture sans utiliser le *crosswriting* comme mode d'expression à part entière, il semble que quelques voix marginales ouvrent la voie à un usage singulier de l'écriture polyadressée comme forme-sens. Ce sont ces voix qui m'intéressent et m'interpellent.

À tout seigneur, tout honneur, c'est par Christophe Honoré, dont la lecture fit naître cette idée, que cette thèse a débuté. Dans l'œuvre de ce dernier, l'usage du *crosswriting* s'avère en effet issue salutaire s'imposant au terme du travail d'écriture plus que projet prémédité. C'est sur un tabou - la prétendue impossibilité de parler de soi en littérature de jeunesse - que s'est cristallisé l'irreprésentable, la mort du père. Se heurtant obstinément à la

difficulté de trouver les mots pour dire ce qui n'entrait pas dans le cadre, Honoré multiplia les tentatives jusqu'à admettre que l'inachèvement était la seule forme apte à accueillir et signifier cet impossible. Si l'inachevé peut être du côté du fragmentaire pour certains auteurs, il prend ici la forme de l'inter-dit intratextuel pour l'artiste transgenre qu'est Honoré, également dramaturge et cinéaste.

Cet inter-dit intratextuel est simultanément un dit, singulier certes dans sa forme paradoxalement silencieuse, et un lieu. La pensée de Pontalis s'est avérée précieuse pour penser cette question de l'inter-dit en termes topographiques, or c'est quasiment à la même époque et sous la plume de Jacques Derrida préfaçant dans « Fors » l'ouvrage de Nicolas Abraham et Maria Torok *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups* que se trouvent des considérations sur la crypte faisant singulièrement écho à l'analyse précédemment développée. Derrida écrit :

Qu'est-ce qu'une crypte ? Une crypte ne se présente pas. Une certaine disposition des lieux est aménagée pour dissimuler : quelque chose, toujours un corps de quelque façon. Mais pour dissimuler aussi la dissimulation : la crypte qui d'elle-même se cèle tout autant qu'elle recèle. [...] La crypte n'est [...] pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. Pour lui soustraire la chose.³⁰⁴

Comment ne pas envisager l'inter-dit honorien en ces termes ? Sans nécessairement en avoir pleinement conscience, Honoré s'est fait l'architecte, par l'écriture, d'une crypte, un lieu secret à la fois « exclusion intestine » et « inclusion clandestine³⁰⁵ » puisque ce lieu est à la fois un dedans et un dehors, un dedans de l'œuvre signée Honoré et un dehors des textes puisque siégeant à cheval entre la littérature pour adultes et la littérature pour enfants du même Honoré. Derrida poursuit :

Le lieu cryptique est donc aussi une sépulture. La topique nous a appris à compter avec un certain non-lieu. La fonction sépulcrale peut à son tour ne plus signifier, simplement, la mort. Une

³⁰⁴ Jacques Derrida, « Fors », préface à Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, « la philosophie en effet », 1976, p. 12.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

crypte, croit-on, recèle toujours du mort. Mais pour le garder de quoi ? De quoi garde-t-on un mort intact, sauf – à la fois – de la vie et de la mort qui pourraient lui venir du dehors ? [...]

L'habitant d'une crypte est toujours un mort-vivant, un mort qu'on veut bien garder en vie, mais comme mort, qu'on veut garder jusque dans sa mort à condition de le garder, c'est-à-dire en soi, intact, sauf donc vivant.

[...] l'incorporation cryptique marque toujours un effet de deuil impossible ou refusé (mélancolie *ou* deuil)³⁰⁶.

Là encore, comment ne pas songer au travail d'écriture d'Honoré qui tourne sans cesse autour de la mort de son père qu'on lui a en quelque sorte dérobée et qu'à son tour il dérobe au regard extérieur et dont il ne veut ni ne peut se départir ? J'ai commenté plus haut l'étrange formule d'Honoré à la fin de *Le livre pour enfants* : « Je vais continuer d'écrire la mort de mon père³⁰⁷ ». Elle prend ici encore un tout autre relief à la faveur de la lecture de « Fors » puisque la crypte « est [selon Derrida] construite dans le matériau même du texte³⁰⁸ ». Ainsi, l'écriture du *crosswriter* Honoré pourrait être qualifiée de « cryptophore³⁰⁹ » en ce qu'elle est à la fois ce qui porte et encode la crypte dans un inter-dit original et originel.

Or cet inter-dit est voué à rester en souffrance si aucun lecteur transgénérationnel n'offre une oreille attentive pour l'entendre et le décrypter puisque c'est entre les textes destinés aux adultes et les textes destinés aux enfants qu'il se loge. Supposant ce destinataire, l'appelant de ses vœux, c'est à ce tiers nécessaire que le deuxième chapitre se consacre désormais.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁷ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*, p.152.

³⁰⁸ Jacques Derrida, « Fors », *op.cit.*, p. 53.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

Chapitre II : Le geste d'adresse

LITTÉRATURE ET TRANSITIVITÉ

L'appel espère dérouter l'autre de son chemin pour faire venir vers là où il est émis. D'une part le cri achemine celui qui l'entend vers sa source. D'autre part le criant anticipe un mystérieux « être entendu par l'autre » au fond de son cri.

Dans tous les cas le cri est comme un rêve. Il est hallucinatoire. Dans l'âme de celui qui crie une « audition imaginaire » préside à l'appel qui s'élève et se plaint.

C'est ainsi qu'un « autre que soi », plus ancien que soi, plus pathétique que soi, erre dans la voix, vers lequel le soi s'écrit mystérieusement. Physis c'est pousser. Le poussin (quel mot extraordinaire) « pousse » ses premiers cris à l'intérieur de l'œuf.

Chez les goélands si beaux, si fidèles, qui nichent dans les falaises au-dessus de l'océan, qui reviennent chaque année dans le même nid, dans le même buisson, dans le même recoin de roches, au centimètre près, la nature aime tellement se crypter que le poussin « pousse » ses premiers cris une semaine avant sa naissance, sous sa coquille grise. Énigmatique appel au sein du premier monde en direction de ce que le premier monde ignore.

Chez les canards, sur la rive de l'Yonne Rlà, pour ce qui concerne la rive de l'Yonne, je suis expert -, les œufs crient trois jours avant l'éclosion. La cane qui les couve dialogue avec ces cris obscurs, de faible intensité, sans visage, qui montent au-dessous d'elle. Étrange appel à un corps autre jamais vu, à un soleil jamais vu.

La cryptographie est originaire.

Comme la conception humaine, abritée loin, dans l'invisible, très loin des grandes lèvres qui bordent le sexe des femmes, au fond de la crypte des mères.

Comme la sexualité, l'écriture sert à « transmettre cachée » la voix.

Pascal Quignard³¹⁰

Primo Levi s'en prit une fois à Paul Celan avec violence. « Écrire c'est transmettre, dit-il. Ce n'est pas chiffrer le message et jeter la clé dans les buissons. » Mais Primo Levi se trompait. Écrire, ce n'est pas transmettre. C'est appeler. Jeter la clé est encore appeler une main après soi qui cherche, qui fouille parmi les pierres et les ronces et les douleurs et les feuilles mouillées, noires, gluantes de boue, ou craquantes, ou coupantes de froid, de la nuit, à l'Ouest du monde.

Pascal Quignard³¹¹

La singularité de l'inter-dit que je traque est d'être un phénomène se jouant dans l'entre-deux de textes, certes écrits par les mêmes auteurs, mais destinés à des publics d'âges

³¹⁰ Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de piano*, Paris, Arléa, « Arléa-Poche », 2013, p. 46-48.

³¹¹ *Ibid.*, p. 49.

différents. Le jeu intratextuel, qui est au cœur des préoccupations de cette thèse, s'origine donc dans le geste d'adresse qui élit et distingue tel ou tel lecteur en lui destinant tel ou tel ouvrage selon son âge. Aux dires des auteurs, cette prise en compte infléchit et commande plus ou moins leur propos, mais adresser un livre à quelqu'un revient-il à s'adresser à lui ? Rien ne permet de supposer un tel raccourci. Et puis qui désigne-t-on par les pronoms « s' » et « lui » ? Fait-on référence à des instances stables et univoques ? Postuler qu'on écrit pour personne et que le geste d'écrire est clos sur lui-même et intransitif s'avère en tout cas inenvisageable au regard de l'inter-dit. L'inter-dit, pour être perçu, reconnu, entendu, suppose un asile auriculaire et appelle un lecteur transgénérationnel sans lequel il restera lettre morte. Alors que le *crosswriting* met en relation, par des circuits éditoriaux distincts, l'auteur et le lecteur enfant d'une part, l'auteur et le lecteur adulte d'autre part, l'inter-dit fait en effet converger et fusionner ces deux dernières instances en une seule mais décisive figure qu'il requiert. L'objet de cette thèse étant d'ausculter les productions pour les adultes et pour la jeunesse d'auteurs contemporains quand il y a inter-dit, et celui-ci étant adossé à l'idée qu'on écrit pour quelqu'un, mon travail ne pouvait faire l'économie de chercher à penser cette sollicitation d'un tiers attentif participant à l'élaboration de l'inter-dit. Et puis, au-delà de cette problématique qui m'amènera à examiner de près les formes de cette adresse et à penser la place dévolue à ce tiers dont l'identité reste à préciser, n'y a-t-il pas quelque chose comme un appel auquel/duquel on répond qui (se) passe quand on lit une œuvre « qui nous parle » ? Si cette formule - qu'on prononce couramment pour dire qu'un livre nous touche et qu'on se sent concerné par ce qu'il raconte - sonne *a priori* comme toute faite, elle me semble bien plus signifiante qu'il n'y paraît. On la retrouve par exemple dans la bouche de Simone de Beauvoir qui affirmait lors du débat « Que peut la littérature ? » organisé à la Mutualité par le journal *Clarté* en décembre 1964 : « quand je lis un livre, un livre qui compte pour moi, quelqu'un me parle ; l'auteur fait partie de son livre ; la littérature ne commence qu'à ce moment-là, au moment où j'entends une voix singulière³¹² ». La philosophe insiste ici sur la question du style d'un auteur et focalise sur la façon toute personnelle dont ce style marque le langage et traduit une présence et un rapport au monde uniques et originaux communiqués au lecteur, mais c'est bien l'expression « quelqu'un me parle » dont elle use pour dire ce pouvoir qu'a la littérature

³¹² Simone de Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, Meaux, Union Générale d'Éditions, « l'Inédit 10/18 », 1965, p.

de lui faire signe de manière quasi-personnelle et pour affirmer que c'est dans cette intersubjectivité-là seulement qu'il y a littérature. J'avance que cette sollicitation (du lecteur ? qu'il reçoit comme telle en tout cas) n'est pas l'apanage de la littérature engagée dont parle plus particulièrement Beauvoir dans son intervention devant les militants de l'Union des Étudiants Communistes de France et qu'elle fonde plus largement toute écriture. L'inter-dit, en tant que manifestation tangible de cet appel, deviendrait alors une voie d'accès privilégiée à une interrogation portant sur ce qui se joue dans cette adresse si particulière qu'est l'adresse littéraire. Les citations de Pascal Quignard mises en exergue annoncent d'emblée quelques pistes de réflexion qu'il s'agira d'explorer dans le chapitre II.

Quignard, dont les propos sur Paul Celan ont d'abord été tenus à l'occasion d'une conférence prononcée le 8 août 2010 au Banquet du livre à Lagrasse, donne raison à celui-ci contre Primo Levi. Ces deux hommes ont tous deux traversé l'expérience concentrationnaire et ont tous deux écrit « après Auschwitz ». Or ils n'envisagent pas l'écriture de la même manière. Levi, dont la littérature témoigne de la Shoah, plaide en faveur d'une langue claire, efficace, transparente, capable de faire passer un message limpide et explicite. « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement... » Le verbe « transmettre » suppose l'écriture comme mouvement centrifuge partant d'une source clairement identifiée et ayant à charge de véhiculer un contenu à bon port. Dans cette conception du langage, le sens et la lisibilité du propos priment. Levi, excédé par l'hermétisme de Celan, ne comprend en effet pas ce que fait le poète juif de langue allemande dont on connaît l'impératif de forger une « contre-langue » au sein même de sa barbare langue maternelle. Levi juge inconséquent celui qui se soucie de son lecteur comme d'une guigne à force de crypter son propos. C'est que, pour l'auteur de *Si c'est un homme*, il ne s'agit pas d'abord de se méfier ni de se défier de la langue puisqu'elle est capable de dire ce que l'on a à dire à condition d'en bien user. Celan n'accorde pas ce crédit à la langue et on serait tentée de reprendre les mots de Quignard pour dire qu'il « cherche, [...] fouille parmi les pierres et les ronces et les douleurs et les feuilles mouillées, noires, gluantes de boue, ou craquantes, ou coupantes de froid, de la nuit, à l'Ouest du monde » du langage. Il n'est en effet pas anodin que Quignard désigne de manière métonymique le lecteur sur la piste de l'auteur par l'organe de la « main » figurant

généralement le créateur. L'un à la suite de l'autre sont voués à tâtonner mais aussi appelés à mettre la main à la pâte de la langue, informe comme la boue, blessante comme les pierres et les ronces, obscure comme la nuit... pour peut-être se rencontrer.

Comme Celan, Quignard se range du côté de ceux qui pensent qu'écrire, ce n'est pas nommer mais c'est performer le « geste lyrique³¹³ » d'appel. Or dans l'idée d'appel telle que la développe Quignard, la question de l'origine est bien plus trouble que dans celle de transmission. L'émission de l'appel est certes localisable mais naîtrait de l'espoir anticipé d'une écoute à laquelle il répondrait. Si Quignard se fait ornithologue et convoque force poussins, goélands et canards, c'est qu'il est en partie question de savoir si c'est de la poule ou de l'œuf que tout commence. Question impossible à trancher mais dont l'indécidabilité s'avère en l'occurrence féconde. L'écriture serait paradoxalement un appel qui répond, y compris dans le domaine de la littérature de jeunesse puisque même dans l'œuf, le poussin/goéland/caneton à venir crie. Quant à l'écrivain, tel ces oisillons voués à sortir de leur coquille, il interpellerait et appellerait mystérieusement, énigmatiquement, étrangement, ce qu'il ne connaît pas encore mais qu'une écoute fantasmée a suscité. Ce dédoublement d'instance laisse-t-il entendre que l'écrivain serait à la fois l'émetteur et le destinataire de son appel ? Comment expliquer alors ce « dialogue » pourtant esquissé avec la « cane », « un soleil jamais vu », « une main après soi » ? Cette dynamique de l'adresse présidant à toute écriture repose en tout cas crucialement la question de sa transitivité. L'écriture cacherait et encoderait ce cri originaire et inarticulé - on notera que Quignard convoque le végétal et l'animal soit l'in/infra/a-humain pour dire ce cri - sans lequel elle ne s'engendrerait pas et que l'existence même de l'inter-dit dans le phénomène du *crosswriting* tend à nous **rappeler** de manière encore plus brûlante.

Écrire, un verbe transitif ?

Si le *crosswriting* comme phénomène contemporain d'écriture poly-adressée et *a fortiori* l'inter-dit manifestent peut-être quelque chose d'une transitivité fondamentale de la littérature, au sens d'un mouvement porté en avant dont il s'agira de spécifier la nature et le destinataire, essentialiser cette question sans l'historiciser au préalable serait aller trop vite en besogne. Puisque la littérature contemporaine est mon objet, cette question de sa transitivité est en effet d'abord à considérer à l'aune des diverses théories au travers desquelles elle s'est pensée ces dernières décennies. Parmi celles-ci, la théorie structuraliste, développée dans les années 1950 à 1970, fait figure de jalon majeur. Le structuralisme a tellement marqué les esprits et les discours qu'il continue à être le référent à partir duquel s'envisage la littérature d'aujourd'hui. Rien d'étonnant alors qu'il en soit question dans les premières pages de l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier : *La littérature française au présent* déjà mentionné en introduction. La lecture de cette somme s'est avérée riche d'enseignement pour situer tel ou tel auteur de mon corpus ayant écrit et publié à L'école des loisirs et aux Éditions de l'Olivier entre 1991 et 2011, mais elle a surtout été précieuse pour envisager le *crosswriting* et l'inter-dit au regard des interrogations qui agitent la création et la critique contemporaines, notamment en matière de transitivité de la littérature.

Pour dresser un panorama des œuvres de la génération qui a fait la littérature française des années 1980 à 2008 - date de la deuxième édition augmentée de cet ouvrage universitaire - et dévoiler les enjeux de ces écritures « au présent », Viart commence par rappeler de quelles esthétiques elles s'éloignent, et c'est notamment autour de la question de la transitivité de la littérature que s'articule sa réflexion. Au début de la seconde moitié du XX^e siècle, la littérature se pensait en effet essentiellement et uniquement capable de parler d'elle-même et elle avait jeté le soupçon sur toute possibilité d'analyse psychologique ou tentative de saisir quelque chose du monde extérieur :

³¹³ J'emprunte cette formule au titre *Gestes lyriques* de l'ouvrage de Dominique Rabaté publié en 2013 aux éditions José Corti considérant, parmi d'autres, le verbe « appeler » comme un des gestes lyriques de la poésie moderne.

La critique structuraliste et les dernières avant-gardes qui dominaient la scène littéraire des années 1950 à la fin des années 1970 se méfiaient de la subjectivité et du « réalisme ». Fondées sur les apports des sciences humaines - linguistique, psychanalyse, etc. -, convaincues que les personnages littéraires n'étaient que des fabrications verbales, des « êtres aux entrailles de papier » selon la formule de Paul Valéry, elles pensaient qu'il était illusoire de prétendre exprimer le sujet ou représenter le réel. La littérature, peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage, était ainsi elle-même devenue à la fois son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles. Dès lors, elle paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures.³¹⁴

Cette intransitivité, dont se rengorgeait la littérature mais qui lui fut aussi reprochée comme le laisse entendre la construction restrictive employée par Viart, ne se limitait pas à tourner le dos aux objets qu'elle ne prétendait plus embrasser puisqu'une telle entreprise était frappée du sceau de l'illusion. Cette intransitivité revendiquée était aussi à entendre comme refus d'aliéner son texte à une quelconque attente extérieure au point de le penser sans destinataire. Plus précisément, citons les propos de Jean Ricardou qui formulait en ces termes la vulgate structuraliste lors du fameux débat « Que peut la littérature ? » mentionné plus haut :

C'est ainsi qu'il faut entendre ce jugement de Roland Barthes : « Pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif. » Ce qui veut dire que l'écrivain n'écrit pas quelque chose, mais qu'il *écrit*, voilà tout.³¹⁵
[...]
Si, comme nous l'avons indiqué, la littérature n'a pas de sujet préalable ; alors elle n'a pas non plus de public préétabli. C'est sa façon d'être universelle.³¹⁶

C'est donc depuis la notion grammaticale d'intransitivité désignant le refus de certains verbes ou de certaines constructions syntaxiques de recevoir des compléments que la littérature s'affirmait et se distinguait. À partir du moment où le critère d'intransitivité établissait la ligne de démarcation entre ce qui était littérature et ce qui n'en relevait pas, l'adverbe « alors » laisse entendre que la véritable littérature n'admettait pas plus de complément d'objet indirect que de complément d'objet direct. Ricardou avait préalablement désigné péjorativement les « informateurs » utilisant le langage comme « *moyen* » apte à « communiquer [...] *l'essentiel*

³¹⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op.cit., p. 15-16.

³¹⁵ Jean Ricardou, *Que peut la littérature ?*, op. cit., p. 56.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

[qui] se trouve hors du langage³¹⁷ » pour mieux les opposer aux véritables écrivains considérant le langage « comme une sorte de *matériau* [à travailler] avec un soin, une patience infinis » et pour lesquels écrire répondait au « projet d'*explorer le langage* entendu comme espace particulier³¹⁸ ». Cette opposition n'était évidemment pas sans rappeler la distinction opérée par le linguiste russe Jakobson entre la fonction référentielle et la fonction poétique du langage, ni, dans une certaine mesure, l'opposition de Levi et Celan. La littérature étant alors essentiellement envisagée comme « l'aventure d'une écriture » et non plus « l'écriture d'une aventure », ce dont on parlait devenait secondaire et aucun sujet n'était plus digne d'intérêt qu'un autre. Dans la citation reproduite ci-dessus, cette idée avait pour corollaire la suivante : la véritable littérature ne programmait pas davantage son sujet que son destinataire pour répondre à sa vocation universelle qui était, aux dires de Ricardou, « l'émancipation de l'homme³¹⁹ », de tous les hommes. C'est que pour Ricardou, « la littérature, c'est ce qui se trouve questionner le monde en le soumettant à l'épreuve du langage³²⁰ ». Ricardou ne prétend donc pas que la littérature soit autonome au point d'être doublement coupée du monde, comme objet dont on parle et comme public auquel on s'adresse, mais qu'elle l'est en tant qu'elle ne sélectionne ni ses objets ni ses publics au préalable car elle est d'abord et avant tout affaire de mots sans la considération desquels elle rate deux fois le monde. Sa transitivité est donc médiatisée et oblique. Ce discours nullement scandaleux à nos oreilles suscita toutefois la polémique quand il fut prononcé si on en juge par le début de la communication de Simone de Beauvoir :

Eh bien, je n'ai pas besoin de vous dire que ma conception de la littérature n'est pas celle de Ricardou. Pour moi, il s'agit d'une activité exercée par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action.³²¹

Les points de vue de Jean Ricardou et de Simone de Beauvoir différaient-ils tant que cela ? Qu'a entendu Beauvoir dans ce qu'a dit Ricardou pour que sa réaction soit si vive et qu'elle

³¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

³²⁰ *Ibid.*, p. 58.

³²¹ Simone De Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 73.

prenne ainsi à partie ce dernier ? Si elle plaide pour une littérature incarnée, il m'apparaît qu'elle force le trait et gauchit la pensée de Ricardou au point de laisser entendre ce qu'on retiendra parfois de manière caricaturale de la théorie structuraliste et que Viart a bien résumé dans le paragraphe cité plus haut, soit que l'écriture se devant d'être intransitive finissait par s'abîmer « dans le bricolage formel ou dans la clôture de l'imaginaire³²² ». Sans m'appesantir davantage sur le différend opposant Beauvoir à Ricardou puisqu'il ne s'agit pas ici d'éclaircir cette querelle ni d'examiner la création littéraire de la période structuraliste, ce sont surtout l'idée qu'on se fait de l'écriture à l'ère structuraliste - quitte à délibérément ignorer les nuances de cette pensée - et la fortune de cette conception intransitive de l'écriture qui m'intéressent tant elles sont considérables et tant semblent les contredire la pratique de l'écriture polyadressée et l'existence de l'inter-dit.

L'axiome selon lequel le véritable écrivain n'adresse son œuvre à personne en particulier, voire qu'il n'écrit pour personne sous peine de n'être qu'un vulgaire marchand de prose, est si prégnant qu'on le retrouve vulgarisé dans la littérature de jeunesse. À titre d'exemple, on peut citer un roman de Christian Lehmann publié en 1998 à L'école des loisirs dans la collection « Médium ». Dans *La citadelle des cauchemars de la mort qui tue*, titre parodique tant il surenchérit ridiculement dans le registre de l'horreur, le jeune Vincent a l'occasion de rencontrer le fameux auteur de la collection « sueurs froides » D. L. Stern, dont le nom n'est pas sans faire penser à celui du célèbre romancier américain R. L. Stine ayant connu un succès planétaire dans les années 90 avec la série « chair de poule ». Vincent, qui aime écrire et se découvre des talents de conteur puisque c'est une bonne note en rédaction qui lui vaut cet entretien privilégié, découvre un être cynique aux préoccupations uniquement mercantiles, une caricature d'« écrivain » en somme, obnubilé par sa cible. Le dialogue oppose la conception désintéressée de la littérature que défend le jeune héros porte-parole de Lehmann au discours rodé de Stern qui sait magistralement fabriquer un produit « qui marche à tous les coups du moment qu'on en connaît les ficelles³²³ » :

³²² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 17.

³²³ Christian Lehmann, *La citadelle des cauchemars de la mort qui tue*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1998, p. 115-116.

- Oui, mais enfin, si je décidais d'écrire... je n'ai pas dit que je le ferais, mais si je décidais de le faire... ça me serait un peu égal de gagner beaucoup d'argent...
- Le sourire de D.L. Stern se figea. Il avala une gorgée de son Coca, fit un effort visible pour se détendre :
- Oui, évidemment. On a le droit d'écrire pour soi-même, n'est-ce pas...
 - Ou pour quelques personnes qui apprécient ce qu'on fait, sans forcément vouloir toucher tout le monde...
 - Certainement... certainement... mais un livre est fait pour rencontrer un public, pour avoir des lecteurs, tu ne crois pas ?
 - Avoir des lecteurs, sûrement... Si possible. Mais je ne crois pas que les écrivains écrivent forcément pour avoir des lecteurs... Est-ce que ce n'est pas plus important d'écrire pour faire naître une Histoire, sans songer forcément à l'accueil qu'elle recevra ?
 - Écrire pour le plaisir, en somme... [...] En tout cas, jeune collègue, tu as encore du chemin à faire, même si, je te l'ai dit, tu as un certain talent. On ne s'improvise pas écrivain, vois-tu... Il y a des règles à respecter...
 - Des règles ?
 - Évidemment. Et je ne te parle pas des règles de grammaire, de ponctuation. Tout ça est à la portée du premier scribouillard venu. Non, je te parle des règles qui font d'un livre un best-seller, qui le propulsent sur les listes des meilleures ventes, qui l'installent dans les bacs des supermarchés et les rayonnages des grandes surfaces. Des règles qui font vendre, quoi... Je vois que tu n'as pas l'air de comprendre... C'est pourtant simple quand on y pense, le succès tient à une seule règle : il faut donner au public ce qu'il attend !
 - Ce qu'il attend ?
 - Évidemment, ce n'est pas donné à tout le monde, il faut connaître le profil des lecteurs, étudier le marché, trouver un créneau...³²⁴

Sans subtilité aucune, le personnage de D. L. Stern qui anticipe les attentes du lectorat dans l'espoir de doper ses ventes se fait le chantre insupportable de l'« art commercial » tandis que l'enfant, qui refuse de faire de la prise en considération des goûts du lecteur un préalable à l'écriture, incarne l'« art pur » dont parlait Bourdieu. Vincent doute qu'un « écrivain écrive forcément pour avoir des lecteurs » et valorise la création d'une « Histoire » comme le souligne de manière appuyée la majuscule. Si ce primat accordé à l'« Histoire » semble faire fi d'une partie de la *doxa* structuraliste, l'idée que l'écrivain véritable n'écrirait pour personne est en revanche un legs assumé par cette littérature de jeunesse alors même que paradoxalement elle porte génétiquement son destinataire en son sein. Comme si affirmer cette intransitivité était un marqueur et un gage de littérarité quand bien même on la bafouait dans la pratique. Comme si essentialiser cette conception intransitive de la littérature pourtant historiquement datée allait de soi au point d'être une évidence éthique et artistique indiscutable.

Et pourtant la possibilité même de l'inter-dit dans le cas de l'écriture poly-adressée ébranle bel et bien cette idée d'intransitivité de la littérature érigée en dogme dans les années

³²⁴ *Ibid.*, p. 112 à 115.

1950 à 1970. Une étude se limitant au *crosswriting* en tant que phénomène éditorial ne permettrait que modestement ce retour critique et n'entamerait que modérément cet axiome. Envisager qu'un auteur prévoie de publier tel texte à destination des enfants et tel autre à destination des adultes (sans minorer le rôle des éditeurs dans cette distribution des textes) suppose certes que la prise en compte de l'âge du lecteur informe en partie l'écriture. Mais envisager que l'interpellation d'un destinataire dans des textes d'un même auteur adressés à des publics différents fasse directement signe vers le lecteur réel serait bien naïf et confondrait les instances de réception que sont le narrataire et le lecteur réel aux liens évidemment plus complexes que la seule substituabilité de l'un à l'autre³²⁵. Non, c'est plus sûrement l'inter-dit qui réclame bel et bien un lecteur réel, seul capable de rapprocher effectivement des textes distincts, alors que le narrataire demeure le destinataire inscrit dans le texte circonscrit et borné par l'objet-livre, y compris si ce texte joue de références intertextuelles ou l'invite à des lectures intratextuelles. Ces dernières sont en effet condamnées à rester en souffrance si aucun lecteur réel ne les actualise. Quant à l'inter-dit, il risque bien de demeurer interdit.

Quels discours épitextuel et métatextuel tiennent alors sur cette question du lecteur les *crosswriters* pratiquant intentionnellement l'inter-dit (parler ici de l'intention des auteurs ne signifie pas que certains effets de sens ne leur échappent pas et ne minimise pas la part du lecteur dans la création de cet inter-dit) ? Sont-ils dans la dénégation à propos de ce que leur pratique scripturale bat toutefois en brèche ou prennent-ils à bras le corps cette question pour s'écarter de la vulgate structuraliste ? Peut-on estimer que le *crosswriting* - quand inter-dit il y a - épouse le mouvement conjoncturel de la littérature contemporaine qui, aux dires de Viart rapportés en introduction, serait redevenue « transitive³²⁶ » et qui, « en se redonnant des objets [...] se reli[er]ait à son auditoire³²⁷ » ou manifeste-t-il quelque chose de plus essentiel que l'hégémonique discours structuraliste caricaturé à l'extrême aurait rendu pour un temps inenvisageable ? Travaillée par des questions de légitimité et de légalité, l'écriture des *crosswriters*, *a fortiori* s'ils jouent de l'inter-dit, l'est aussi - et ce n'est pas fortuit - par celle de sa transitivité qu'elle assume et revendique plus ou moins.

³²⁵ La sous-partie « Vocatifs » de ce chapitre II examinera toutefois, entre autres, la partition que réservent quelques textes du corpus au narrataire quand sa mention et son interpellation permettent d'appeler un lecteur réel à se faire transgénérationnel. Évidemment cette fonction se limite à quelques narrataires.

Scénographie auctoriale des *crosswriters* : la question du lecteur

Mentionné en introduction et déjà implicitement mobilisé pour lire les propos de quelques *crosswriters* verbalisant leurs rapports aux tabous et à la légitimité de tel ou tel secteur de la production littéraire, l'outil critique de « scénographie auctoriale » forgé par José-Luis Diaz entend prendre en compte les diverses facettes de la fonction auctoriale foucaldienne. Diaz distingue en l'occurrence trois niveaux de l'auteur :

- 1) L'auteur réel (le « Monsieur » de la vie courante, doté d'une biographie, d'un domicile, d'une appartenance sociale, etc.)
- 2) L'auteur textuel : à la fois l'auteur du livre et le sujet textuel, celui qui, dans le livre, n'est qu'un nom sur la couverture et certaines marques d'énonciation, le « sujet du discours » aussi, qui adopte un genre, un style, une manière de s'adresser, ou encore « l'être de lettres », comme propose de l'appeler Valéry)
- 3) « L'écrivain imaginaire », c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter. [...] Car c'est bien d'abord sous l'angle des représentations que l'auteur s'offr[e]. Représentations selon toutes les déclinaisons possibles : images, figures, mythes, fantasmes, imagos, clichés, types, *patterns*, etc. Mais comme ces images ne viennent pas seules, mais accompagnées de tout un décor et de personnages secondaires ; comme d'autre part elles ne sont pas immobiles, mais en mouvement, en action, le [...] recours à la notion de scénographie auctoriale [s'impose]. Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière.³²⁶

C'est cet « écrivain imaginaire », pris dans des figurations à la fois personnelles et communes et dont le portrait en acte conditionne et programme la création et la réception d'une œuvre, qu'il s'agit désormais d'ausculter relativement à cette question de la transitivité de l'écriture polyadressée et plus particulièrement vis-à-vis de cette place accordée au lecteur par les auteurs identifiés comme pratiquant l'inter-dit dans le chapitre précédent. Il en est notamment question dans la première partie de l'autofiction d'Honoré, quasiment dans les mêmes pages que celles qui traitent de l'épreuve littéraire déjà mentionnée. *Le livre pour enfants*, profondément structuré par la pseudo-haletante question : Christophe Honoré parviendra-t-il à écrire l'autobiographie de ses dix ans pour les enfants ? est en effet aussi le

³²⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 16.

³²⁷ Wolfgang Asholt et Dominique Viart, « Trouver à qui parler », op. cit.

lieu de réflexions de la part de son auteur en termes de « scénographie auctoriale ». Voici comment Honoré s'y portraiture en « narrateur homosexuel » puisque l'auteur et le narrateur semblent ici se confondre :

Parce que je suis un narrateur homosexuel. Ce qui n'aura pas échappé à mon lecteur confident. Parce que j'ai dans l'idée que mon lecteur – si tant est que j'admette être lu, et donc que ce livre, et les romans qui ont précédé, et les films sont bien des lettres adressées à ce confident – est convaincu des préférences de mon sexe. J'ai lutté contre cette idée, et aussi contre celle d'écrire pour quelqu'un, je me suis répandu sans craindre le ridicule sur mon obstination à n'écrire pour personne, à juste écrire, par discipline, comme on va à l'église, une gymnastique pour mon âme abîmée, une si minuscule transe, une fragile expérience, mais non, j'écris bien pour, et parce que j'écris pour, je suis un narrateur homosexuel. Je ne pensais qu'à moi, je doutais du lecteur, mais c'est fini. La preuve, je ne crains pas de vous inviter dans ce texte. Le courage revient. J'écris pour, la preuve : j'ai écrit des livres pour enfants. Et là aussi, j'étais un narrateur homosexuel.³²⁹

Dans « Parole d'homo³³⁰ », publié dans la revue *Modernités* 31 aux Presses Universitaires de Bordeaux, Éric Bordas pense l'historicité du discours homosexuel en régime littéraire et cherche à dégager l'*ethos* homosexuel tel qu'il s'est constitué depuis le milieu du XIX^e siècle. Le critique y commente ce passage de *Le livre pour enfants* notant qu'Honoré fait partie des premiers écrivains à se qualifier eux-mêmes d'homosexuels et il propose de lire cette déclaration d'Honoré comme ironique voire parodique d'un certain discours homosexuel qui, s'il n'est plus celui du marginal, de l'exclu témoignant d'une découverte identitaire douloureusement avouée, serait celui du militant représentant d'une communauté et écrivant pour elle, c'est-à-dire en son nom ou à destination d'autres homosexuels. Pour ma part, interpellée par l'ordre des propositions dans la phrase d'Honoré qui écrit : « j'écris bien pour, et parce que j'écris pour, je suis un narrateur homosexuel » et non, comme le reformule Bordas « être un narrateur homosexuel, c'est "écrire pour"³³¹ », je lis surtout que c'est ce geste d'« écrire pour » qui motive l'écriture d'Honoré. Cette écriture « pour » vient peut-être du fait qu'Honoré est aussi cinéaste et qu'en tant que cinéaste, il aime écrire certains rôles pour des acteurs en particulier, pour Catherine Deneuve et Ludivine Sagnier, pour Louis

³²⁸ Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], *op. cit.*

³²⁹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 24-25.

³³⁰ Éric Bordas, « Parole d'homo », dans Dominique Rabaté (dir.) *En quel nom parler ?*, *Modernités* 31, Bordeaux, PUB, 2010, p. 273-287.

Garrel ou Chiara Mastroianni³³². Ainsi, le « lecteur confident » se verrait attribuer un rôle en tant qu'« objet du désir du cinéaste. C'est en tout cas dans une narration adressée que l'écrivain laisse entendre une voix singulière. Ainsi il y a de l'autre qui revient au même et rien de ce qui est propre à Honoré ne saurait se dire sans cette altérité, qui existe évidemment aussi dans l'homosexualité. S'esquisse donc un mouvement dialectique entre l'autre, pointé par le « pour », et le même, que dit le préfixe « homo- », où pour que le « je » s'exprime, la présence d'autrui prime. « Il faut être deux pour penser, sans ami aucune pensée ne se construit³³³ » avait prononcé Vincent, le premier amant d'Honoré au lycée. Quant à l'érotisation systématique par Honoré de cette nécessaire dualité, j'y reviendrai plus loin.

C'est donc après avoir feint une adhésion certaine à une conception intransitive de la littérature encore largement répandue dans le champ littéraire du début du XXI^e siècle au point de surjouer l'humble posture de celui qui se consacre modestement à « juste écrire » - soit à limiter comme il se doit son travail d'auteur à la stricte activité d'écriture - qu'Honoré rend les armes, révèle l'imposture et fait son *coming out* littéraire. Son art n'emprunte pas à la mythologie de l'artiste laborieux s'imposant de ne passer jamais un jour sans une ligne ni à celle de l'auteur inspiré en proie à une quelconque fureur. Ce sont les métaphores de la correspondance et de l'hospitalité, chères à Derrida³³⁴, qu'il convoque pour parler de son cinéma et de ses livres. Or ces métaphores mettent l'accent sur l'autre, qu'il soit le correspondant de l'artiste épistolier ou son hôte, et sur la relation qui s'établit entre les deux. Elles relèvent de la réciprocité et de la transitivité. Ainsi, on peut considérer que Christophe Honoré affiche dans *Le livre pour enfants* une prise de distance certaine avec la doxa structuraliste. Une telle affirmation ne signifie toutefois pas nécessairement qu'Honoré solde tout l'héritage des années 50 à 70.

On connaît les liens entre le structuralisme et le Nouveau Roman et on ne manquera en effet pas de noter la création en 2012 au festival d'Avignon par Honoré d'une pièce de théâtre

³³¹ *Ibid.*, p. 283.

³³² Christophe Honoré, « Aimer les acteurs », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré: le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 209.

³³³ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 64.

intitulée *Nouveau Roman*. Sans souci naturaliste puisque certains rôles masculins sont tenus par des comédiennes, Honoré rassemble sur les planches Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou l'éditeur Jérôme Lindon pour ne citer qu'eux. Dans un entretien qu'il donne à Charles Dantzig sur l'antenne de *France Culture* en novembre 2012³³⁵, Honoré admet l'interprétation du journaliste suggérant que ce titre peut d'abord être entendu comme ironique et qu'il aurait à voir avec une façon de « faire de la littérature sans papier » puisque Honoré se juge « écrivain assez décevant [...] qui n'arrive pas à écrire » et n'a plus rien produit dans le champ de la littérature générale depuis 2005. Plus sérieusement, si depuis la fin des années 80, « une ironie un peu moqueuse » anime celles et ceux qui parlent du Nouveau Roman en tant que mouvement, Honoré entend réhabiliter ce groupe d'« écrivains au travail » qui s'expliquaient sur ce qu'ils faisaient, sur leur recherche de « formes inédites » et qui ne craignaient pas de théoriser leur pratique. Honoré confesse d'ailleurs un penchant naturel pour la théorie et le concept. Ce qu'il aime chez ces « journalistes d'eux-mêmes », c'est leur souci de « comprendre [...] ce qu'ils cherchaient en littérature » et c'est d'une certaine manière dans leur sillage que s'inscrit cette digression théorique d'Honoré figurant dans *Le livre pour enfants*.

Dans celle-ci, Honoré réserve donc une place d'honneur à celui qu'il désigne comme le « lecteur confident ». Étymologiquement, le confident est celui à qui on peut faire confiance. Au théâtre le personnage principal a besoin d'un personnage secondaire que la tradition désigne par le terme de confident pour que le spectateur soit instruit des desseins du protagoniste principal et des événements. Honoré a non seulement besoin de ce tiers fictif qu'est le « lecteur confident » pour que se livre le « narrateur homosexuel » mais a aussi et surtout d'abord besoin de ce « lecteur confident » pour que le « narrateur homosexuel » paraisse devant les yeux du lecteur réel placé tout comme le « lecteur confident » en position de voyeur. Or la formule de « narrateur homosexuel », inventée par Honoré pour désigner ce « je » qui advient par/à cause de ce geste d'« écrire pour » et qui enrichit non sans humour la

³³⁴ Je songe notamment aux analyses et déclarations de Jacques Derrida dans *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « la philosophie en effet », 1980 et *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre, Paris, Calmann-Lévy, « P.B.I. », 1997. Je reviendrai plus loin sur ces propos.

narratologie d'un concept jusque là inédit, a surtout pour particularité de transcender les catégories éditoriales. En affirmant que cette instance préside tout autant à l'écriture des fictions pour adultes que des fictions pour enfants, Honoré trouve comment désigner l'unique locuteur d'un inter-dit pour mieux éveiller l'intérêt de son interlocuteur et le mettre sur la piste de cet inter-dit qui se terre dans l'entrelacs de ses textes pour adultes et de ses textes pour enfants. Quant au terme de « lecteur confident », s'il apparaît dans *Le livre pour enfants* destiné aux adultes, il revient par exemple dans *J'élève ma poupée* publié en 2010 dans la collection « Neuf » de L'école des loisirs et s'avère être lui aussi un concept narratologique forgé par et pour Honoré traversant les frontières éditoriales et supposant peut-être en face d'un lieu d'énonciation en partage un asile auriculaire commun ou *a minima* une même qualité d'écoute. Toutefois lorsque le narrateur du *Livre pour enfants* s'adresse à ce « lecteur confident » et le portraiture de même que le fait le narrateur de *J'élève ma poupée*, les descriptions divergent et je reviendrai, dans « Vocatifs », sur ces narrataires ainsi que sur leurs fonctions. Il n'empêche que c'est aussi à l'occasion de la parution de *J'élève ma poupée* qu'Honoré publie une chronique sur le site des Librairies Sorcières et de la revue Citrouille rappelant son souci du lecteur enfant :

Et je sens que finalement, on continue de me reprocher quelque chose avec ce *J'élève ma poupée*, on continue de soupçonner que je n'écris pas pour les enfants. Alors que s'il y a bien un livre qui dans sa forme même, est un livre d'adulte s'adressant à un enfant, c'est ce roman là. Je me suis souvent dit que le narrateur adulte était le grand absent de la littérature jeunesse, comme s'il fallait à tout prix faire croire avec tous ces narrateurs enfants, qu'un livre jeunesse n'était pas une « littérature absolument adulte », du coup, j'ai souvent préféré les écrivains qui ne se cachaient pas à ceux qui jouaient avec trop de conviction le simulacre de l'enfance. Dans ce *J'élève ma poupée*, je mets un adulte en scène, un adulte qui s'en prend directement et agressivement aux lecteurs, mais je crois que l'humour, « la connaissance effective » des poupées des lecteurs, permettent à ceux-ci de remettre en cause la parole de l'adulte, même si celui-ci est désigné comme l'auteur du livre, donc à priori intouchable.³³⁶

L'intention d'Honoré de s'adresser au lecteur réel ne fait aucun doute. Elle paraît à la fois gagée sur le choix iconoclaste mais estimé plus sincère d'un narrateur adulte alors que la littérature de jeunesse regorge de narrateurs enfants et adolescents, et sur l'option

³³⁵ Christophe Honoré, *Le secret professionnel du et de Nouveau Roman*, 11 novembre 2012, <http://www.franceculture.fr/emission-secret-professionnel-le-secret-professionnel-du-et-de-nouveau-roman-2012-11-11>

concomitante du registre polémique désamorcé par le registre ironique qui inverse le rapport de force adulte/enfant au profit de ce dernier à condition qu’il ne soit pas un lecteur trop docile et qu’il mobilise son expertise en matière de poupées. Ces dispositifs textuels attestent aux dires d’Honoré de sa volonté de ne pas écrire « avec [son] enfance » comme le font certains de ses collègues mais « pour des enfants³³⁷ » lecteurs. Dans la digression métatextuelle plus haut commentée ou dans ce discours épitextuel, Honoré revendique donc son souci du lecteur réel, souci qui structure sa production ouvertement transitive, et programme entre autres la réception d’un inter-dit en façonnant les figures du « narrateur homosexuel » et du « lecteur confident » sur lesquelles je m’attarderai dans « Vocatifs ».

Une place capitale dévolue au lecteur est également faite dans le travail d’Antoine Volodine à « l’œuvre rhizomorphe³³⁸ », selon la terminologie de Deleuze et Guattari. Si son nom n’apparaît pas dans le tableau donné en introduction, c’est que, comme je l’ai déjà indiqué, son entreprise littéraire baptisée « post-exotisme » recourt aux hétéronymes dans le but de constituer une véritable bibliothèque « post-exotique ». Parmi ses « hommes de paille³³⁹ » figurent Elli Kronauer, Lutz Bassmann et Manuela Draeger, seule voix qui publie à l’*école des loisirs* et aux Éditions de l’Olivier et à laquelle je me suis donc plus particulièrement intéressée. Mais pour ce qui est de l’architecture générale du post-exotisme, c’est dans les propos et écrits d’Antoine Volodine - ce nom est aussi un pseudonyme - qu’on en apprend le plus. Après avoir écrit « pour un public minuscule », c’est-à-dire lui-même, Volodine, grand orchestrateur et porte-parole du « post-exotisme », confie s’être « mis à travailler pour un véritable public » :

J’ai commencé à imaginer les lecteurs que je pouvais avoir : un public réel, formé d’hommes et de femmes qui partageaient la même sensibilité littéraire et les mêmes goûts que moi. [...] Autour du roman et dans le roman, [mes livres] supposaient une forte sympathie entre ceux et celles qui parlaient et ceux et celles qui les écoutaient. J’ai introduit dans mes univers imaginaires des lecteurs qui n’étaient pas neutres. Mes livres supposaient au départ une culture commune aux narrateurs et aux auditeurs, une

³³⁶ Christophe Honoré, *Est-ce qu’une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?*, op. cit.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Sabrinelle Bedrane, « L’engagement poétique d’Antoine Volodine : le communisme de la parole », dans Marc Dambre et Richard J.Golsan (dir.), *L’exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 182.

³³⁹ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op.cit., p. 38.

mémoire commune, une sensibilité littéraire et humaine communes. Livre après livre, cette mémoire et cette culture se sont construites.³⁴⁰

C'est donc bien aussi une dynamique de l'adresse qui sous-tend le projet « post-exotique » conçu comme la possibilité d'un régime d'écriture dissident en contexte dictatorial. Cette littérature a en effet été pensée comme un vaste ensemble de textes écrits par une communauté d'écrivains incarcérés qui s'ingénient à subvertir la « littérature officielle³⁴¹ » et à dénoncer les totalitarismes. Si aucune réalité historique précise n'est visée par ces textes « dégagés³⁴² » qui se déploient sur fond de XX^e siècle malheureux, l'offensive n'en est pas moins virulente pour cette littérature de « propagande égalitariste³⁴³ ». Dissidente dans le paysage éditorial contemporain, la littérature « post-exotique » participe d'un système destiné à saper la figure de l'« Auteur-dictateur³⁴⁴ » pour fonder une communauté nouvelle de narrateurs-lecteurs touchés au plus profond de leur inconscient. Dans le discours épitextuel de Volodine précédemment cité, la répétition des adjectifs « même » et « commune » ainsi que la présence du terme « sympathie » connoté politiquement insistent sur l'ambition que se donne cette littérature de fédérer une communauté de lecteurs qu'elle configure tout autant qu'elle figure et qui participe du projet « post-exotique » en étant appelée à participer à ce projet. Comme l'écrit Frank Wagner, « cette figure lectrice [de camarade partageant les goûts et les idées « post-exotiques »] constituerait ainsi une sorte de double fantasmé de l'auteur, à la fois autre et même, qui en raison de ses aptitudes à la connivence pourrait être défini non plus seulement comme lecteur *du* « post-exotisme » mais comme *lecteur "post-exotique"*³⁴⁵³⁴⁶ ».

³⁴⁰ Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *chaoïd*, n°6, hiver 2002, <http://chaoïd.com/numero06/ecrire.html>

³⁴¹ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op.cit.*, p. 19.

³⁴² Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du post-exotisme », dans Anne Roche [éd.], *Fictions du politique, Écritures contemporaines* 8, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 37.

³⁴³ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op.cit.*, p. 19.

³⁴⁴ Sabrinelle Bedrane, « L'engagement poétique d'Antoine Volodine : le communisme de la parole », *op.cit.*, p. 191.

³⁴⁵ À condition de prendre quelques libertés avec l'« orthodoxie » du discours « post-exotique ». En effet l'une des séquences métatextuelles de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nous apprend que « *le véritable lecteur du române post-exotique est un des personnages du post-exotisme* » (PE, 43). C'est donc en un sens nécessairement élargi que j'emploie ici l'expression *lecteur « post-exotique »*. (note de F. Wagner).

Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze qui s'apparente à un manifeste du post-exotisme et se présente en plusieurs endroits comme commentaire métatextuel de l'œuvre « post-exotique » passée, en cours et à venir, explicite davantage « le statut du lecteur, de l'auditeur³⁴⁷ » dans le système « post-exotique » relativement à l'un des genres prisés par le « post-exotisme », à savoir la « Shaggâ³⁴⁸ » :

La Shaggâ semble s'adresser à un lecteur qui est en connivence idéologique et culturelle étroite avec l'auteur, mais elle sonne devant un public plus vaste, inconnu, parmi lequel se dissimulent des entités inamicales³⁴⁹. C'est pourquoi aucun message significatif n'est délivré. Seule est communiquée la forme que le message aurait pu prendre s'il avait été transmis et crypté. La Shaggâ classique offre au lecteur détenu – son seul destinataire réel – un temps de complicité inaboutie. Au lecteur occasionnel, elle offre un moment de calme caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera.³⁵⁰

Cette typologie des lecteurs répartis en trois catégories s'explique par le contexte carcéral dans lequel tout discours « post-exotique » est produit. Brouillé pour tromper l'ennemi, le propos ne sera pas reçu de la même manière selon le degré de sympathie du lecteur pour le « post-exotisme », mais toujours il résistera à une pleine et entière compréhension et, en quelque sorte, échappera. Écrire quand on se revendique du « post-exotisme », c'est en tout cas toujours avoir en tête un futur lecteur, qu'il s'agisse de l'accompagner, de l'initier ou de l'égarer. Le souci affiché du lectorat sert évidemment la dimension politique du projet littéraire « post-exotique ». L'acte de lire engage alors celui qui l'accomplit puisque selon Volodine « ce choix laissé au lecteur est un des fondements du système romanesque post-

³⁴⁶ Frank Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine » dans Anne Roche [éd.], *Fictions du politique, Écritures contemporaines* 8, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 88.

³⁴⁷ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op.cit., p. 29.

³⁴⁸ On trouve plusieurs pages consacrées aux origines et à la définition de ce genre dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Le terme de « post-exotisme » n'est pas le seul néologisme de cette littérature dissidente qui s'est créée des formes à même d'accueillir sa singularité extrême pour mieux contrarier l'horizon d'attente des lecteurs. Le manifeste *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* permet à rebours de familiariser le lecteur avec ces formes déroutantes que sont également le « române », le « narrat » ou l'« entrevoûte ».

³⁴⁹ Dès la p. 11, le manifeste *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* précisait que « l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs ».

³⁵⁰ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op.cit., p. 29-30.

exotique : lire ne signifie pas seulement déchiffrer une partition inconnue, lire signifie aussi qu'«il faut choisir son camp³⁵¹ ».

Wagner dans « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine » rappelle évidemment qu'« *identifier* le système des valeurs de l'œuvre volodinienne et y *adhérer* sont [...] deux opérations distinctes, dont la seconde ne découle pas automatiquement de la première » et que « les idiosyncrasies façonnées par l'histoire personnelle des divers lecteurs de chair et de sang³⁵² » entrent alors en jeu. Mais Wagner donne aussi un autre sens à cette polarisation du lectorat et estime que :

sur le terrain de la théorie de la lecture, il apparaît que les deux attitudes exemplifiées par le « camarade lecteur » et par le « lecteur inquisiteur » ne sont pas réellement exclusives l'une de l'autre, mais qu'elles participent toutes deux nécessairement à quelque degré du fonctionnement de l'activité lectrice. Autrement dit, s'il n'est pas de lecture possible sans un minimum d'immersion fictionnelle, c'est-à-dire également de participation à ce qui est raconté et d'adhésion aux valeurs assertées, à l'inverse il n'est pas non plus de lecture possible sans un minimum d'attention à la dimension sémantique du texte.³⁵³

Convoquant les analyses de Michel Picard qui dans *La lecture comme jeu* envisage que dans tout lecteur réel, les « "instances lectrices"³⁵⁴ [...] se répartissent en aptitudes à la *participation* d'une part, à la *distanciation* d'autre part³⁵⁵ », Wagner postule que Volodine élabore « une représentation métaphorique décalée mais judicieuse des principaux mécanismes en jeu dans l'activité lectrice : en chaque lecteur cohabitent, à des degrés divers, le camarade et l'inquisiteur³⁵⁶ ». En thématissant en quelque sorte des figures de lecteur antagonistes mais paradoxalement conciliables chez le lecteur réel, Volodine doterait certes son œuvre d'une indéniable dimension idéologique sans toutefois la réduire à cette seule part « pour proposer une expérience de lecture non seulement inédite mais *complète*, qui offre à

³⁵¹ Antoine Volodine/Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », *Libération*, « Cahier livres », jeudi 12 mars 1998, p. 9.

³⁵² Frank Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », *op. cit.*, p. 89.

³⁵³ *Ibid.*, p. 88-89.

³⁵⁴ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 (note de F. Wagner).

³⁵⁵ Frank Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », *op. cit.*, p. 86.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

chacun d'entre nous la possibilité de consolider et d'enrichir son socle affectif *et* cognitif³⁵⁷ ». Là aussi le souci du lecteur dans l'épitexte et le commentaire métatextuel d'une œuvre cultivant « le brouillage des frontières entre le dedans et le dehors³⁵⁸ » valide l'hypothèse selon laquelle le *crosswriter* Volodine/Draeger, tout comme Honoré, écrit bien pour un lecteur réel qu'il invite à participer au texte en ménageant dans ce dernier des voies d'accès à un univers déconcertant. Mais cette tension vers un extérieur du texte, cette transitivité en quelque sorte dont se réclament les deux hommes pour édifier leur œuvre, n'est-elle pas fondamentalement ce qui met en branle toute écriture ?

Écrire pour

Dans un bref texte intitulé « Le vrai lecteur : imprévisible³⁵⁹ », l'auteur belge Pierre Mertens s'interroge « Pour qui écrit-on ? » et juge aussitôt la « question doublement saugrenue » puisque selon lui « l'écrivain [...] ne devrait pas avoir à s'en soucier ». Mertens avance « qu'un "Pourquoi ? " prendrait utilement la place de ce "Pour qui ? " » et déplace la question vers les « mobiles » de l'écrivain puisque le destinataire, « on ne [s'en] soucie [...] que quand, à l'évidence, on ne l'a pas encore trouvé ! ». Abandonnant dédaigneusement ce soin de s'adresser à quelqu'un aux frustrés en mal de reconnaissance, Mertens dresse ensuite « l'inventaire anthologique de quelques réponses [d'auteurs (exclusivement masculins du XX^e siècle) qu'il juge] pertinentes » :

On écrit...

Michaux : « Pour sortir d'un chaos. »

Cayrol : « Pour son bien. »

Pessoa : « Pour rendre le monde réel. »

Nabokov : « Pour échapper aux contraintes de la réalité. » (Mais est-ce contradictoire ? Pile et face d'une même médaille !)

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁵⁹ Pierre Mertens, « Le vrai lecteur : imprévisible », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur : l'écrivain francophone et ses publics*, Éditions Créaphis, 1991, p. 47-50.

Ponge : « Ce sont les livres que j'aurais envie de lire qu'il me faut écrire. »
 Perros : « On écrit parce qu'on est comme tout le monde et que tout le monde ne ressemble à personne. »
 Genet : « Pour être aimé. » (Étrange, insolite même sous la plume de ce grand desperado !)
 Déjà Perros et Genet évoquent implicitement, dans leurs réponses, un « Pour qui ? »
 À partir de là, partons donc à la recherche de ce lecteur ciblé, désigné, souhaité.
 Exposé sur le mode négatif :
 Nietzsche : « On n'écrit pas pour les gens pressés. »
 Nabokov : « On écrit contre la brute. »
 Musil : « Je n'écis pas pour les lecteurs de Franz Werfel. »
 Michaux (menacé de passer en format de poche) : « Il y a déjà deux mille cons qui me lisent. Pourquoi voudriez-vous qu'il y en eût vingt mille ? »
 Warhol : « Ne méprisez pas le public : c'est votre femme. »
 Mauriac : « On écrit toujours pour les femmes. » (Aussi surprenante et insolite réponse que celle de Genet !)
 Pound : « J'écis pour l'homme le plus intelligent que je connaisse. » (Lui-même, bien sûr !)³⁶⁰

Force est de constater la relative polysémie de la préposition « pour » qui néglige toutefois l'acception de « à la place de » dont avait si bien parlé Deleuze³⁶¹ tempêtant contre une certaine littérature nombriliste oublieuse de sa dimension universelle et ne s'aventurant guère à explorer les limites du langage. Si Mertens envisageait en tout cas de ne trouver sous la plume de grands auteurs mondialement réputés que des « parce que », il est bien obligé de constater que s'y recensent aussi des « à destination de », certes polémiques ou ironiques, mais jamais totalement indifférents à la question du lecteur qu'on ne peut minorer si aisément. Au siècle des Lumières déjà, d'Alembert l'écrivait sans ambages à Rousseau, dans la polémique opposant les deux philosophes sur les spectacles³⁶². Ne se limitant pas à la question des auteurs dramatiques, d'Alembert affirmait :

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

³⁶¹ « Il faut dire aussi que l'écrivain, il écrit à l'intention des lecteurs, en ce sens, il écrit pour des lecteurs. Il faut dire aussi que l'écrivain, il écrit aussi pour des non-lecteurs, c'est-à-dire pas « à l'intention de », mais « à la place de ». Alors Artaud a écrit des pages que tout le monde connaît, « j'écis pour les analphabètes », « j'écis pour les idiots »; Faulkner écrit pour les idiots. Ça veut pas dire pour que les idiots le lisent, ça veut pas dire pour que les analphabètes le lisent, ça veut dire à la place des analphabètes. Je peux dire : « j'écis à la place des sauvages », « j'écis à la place des bêtes », et qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi on ose dire une chose comme ça ? J'écis à la place des analphabètes, des idiots, des bêtes ? Eh bien, parce que c'est ça que l'on fait, à la lettre, quand on écrit. Quand on écrit, on ne mène pas une petite affaire privée. C'est vraiment les connards, c'est vraiment l'abomination de la médiocrité littéraire, de tout temps, mais particulièrement actuellement, qui fait croire aux gens que pour faire un roman, il suffit d'avoir une petite affaire privée, sa petite affaire à soi, sa grand-mère est morte d'un cancer, ou bien son histoire d'amour à soi, et puis voilà, on fait un roman. » Gilles Deleuze, « A comme Animal » dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988. Deleuze répond à Claire Parnet à propos de la célèbre phrase d'Artaud : « J'écis pour les analphabètes ».

³⁶² Pour rappel, en 1757, dans son article « Genève » de *L'Encyclopédie*, D'Alembert fait non seulement l'éloge des pasteurs mais plaide aussi en faveur de l'établissement d'un théâtre à Genève. Rousseau lui répond dans la fameuse lettre sur les spectacles en 1758 dans laquelle il condamne moralement le théâtre. L'extrait donné est la

L'estime publique est le but principal de tout écrivain ; et la première vérité qu'il veut apprendre à ses lecteurs, c'est qu'il est digne de cette estime. En vain affecterait-il de la dédaigner dans ses ouvrages ; l'indifférence se tait et ne fait point tant de bruit ; les injures même dites à une nation ne sont quelquefois qu'un moyen plus piquant de se rappeler à son souvenir. Et le fameux cynique de la Grèce eût bientôt quitté ce tonneau d'où il bravait les préjugés et les rois, si les Athéniens eussent passé leur chemin sans le regarder et sans l'entendre. La vraie philosophie ne consiste point à fouler aux pieds la gloire, et encore moins à le dire ; mais à n'en pas faire dépendre son bonheur, même en tâchant de la mériter. On n'écrit donc, monsieur, que pour être lu, et on ne veut être lu que pour être estimé ; j'ajoute, pour être estimé de la multitude, de cette multitude même, dont on fait d'ailleurs, et avec raison, si peu de cas. Une voix secrète et importune nous crie que ce qui est beau, grand et vrai plaît à tout le monde, et que ce qui n'obtient pas le suffrage général, manque apparemment d'une de ces qualités. Ainsi, quand on cherche les éloges du vulgaire, c'est moins comme une récompense flatteuse en elle-même, que comme le gage le plus sûr de la bonté d'un ouvrage. L'amour-propre qui n'annonce que des prétentions modérées, en déclarant qu'il se borne à l'approbation du petit nombre, est un amour-propre timide qui se console d'avance, ou un amour-propre mécontent qui se console après coup.³⁶³

Additionner cette citation à l'inventaire de Mertens élargit un tant soit peu le spectre des réponses et si les termes d'« estime publique » et de « gloire » résonnent nécessairement dans son siècle autrement qu'aujourd'hui, le développement de D'Alembert distingue la recherche de la considération attestant de l'utilité d'un ouvrage et la recherche d'une approbation strictement égotiste et narcissique. Vouloir « être lu » et anticiper la lecture n'auraient donc pas toujours été des préoccupations méprisables puisqu'il s'agissait d'accorder sa confiance au jugement de tout un chacun universellement capable de discerner « la bonté d'un ouvrage ». Évidemment, comme l'a bien montré Bourdieu abondamment convoqué dans le chapitre précédent, depuis notamment Flaubert et Baudelaire, et plus tard avec le structuralisme, on a changé de paradigme dans la perception qu'on a des rapports entre la littérarité d'un ouvrage et l'« estime publique ». Une sommaire mise en perspective diachronique a en tout cas le mérite de relativiser les choses de ce point de vue.

Dans la liste des réponses égrenées par Mertens, c'est surtout l'idée formulée par Quignard d'une « audition imaginaire³⁶⁴ » qui fait retour et m'interpelle. Plusieurs grands noms de la littérature évoquent une dynamique centrifuge présidant à l'existence et à l'expérience de l'écriture conçue comme volonté de « sortir » (Michaux) ou d'« échapper »

réponse publique de D'Alembert à Rousseau et s'adresse autant à ce dernier qu'aux lecteurs pris à témoin de la controverse brouillant définitivement Rousseau avec ses pairs.

³⁶³ Jean le Rond D'Alembert, *Œuvres complètes*, tome quatrième, première partie, Paris, A. Belin, 1822, p. 436.

³⁶⁴ Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de piano, op.cit.*, p. 46.

(Nabokov) à quelque chose. Cette dynamique centrifuge suppose une pulsion immanente poussant à sortir de soi qui garde toutefois le soi en son centre. En revanche d'autres fantasment bien, non sans humour et ironie parfois, cette « audition imaginaire » supposant une forme de décentrement. On recense des visages aussi divers et variés qu'un lecteur double de soi-même (Ponge), un anonyme complément d'agent du verbe aimer (Genet), les femmes (Warhol et Mauriac), une élite intellectuelle (Pound). Même écrire « contre » (Nietzsche, Nabokov, Musil) s'inscrit dans ce mouvement. Si aux yeux de Mertens « le vrai lecteur – comme le vrai écrivain – c'est celui qu'on n'attendait pas, l'imprévisible, l'inespéré, qui déjoue tous les calculs³⁶⁵ », il n'est pas contradictoire d'envisager qu'à défaut de pouvoir se figurer ce vrai lecteur en général imprédictible, aléatoire et postérieur au texte (sauf dans les cas plus spécifiques des littératures didactique ou polémique par exemple), l'écriture s'origine en amont dans un geste d'adresse dirigé et émis en direction d'un lecteur qu'on pourrait qualifier d'appelant, terme désignant l'oiseau vivant ou simulé qui sert d'appau, pour filer la métaphore ornithologique chère à Quignard.

Après avoir convoqué la pensée de l'universitaire Philippe Forest dans le chapitre I, je ne peux m'empêcher ici de repenser à la rencontre avec l'écrivain qu'est aussi cet homme puisque c'est autour de son œuvre romanesque qu'elle eut lieu. Organisée à Lille 3 par Dominique Viart dans le cadre d'un séminaire de Master 2, cette rencontre se tint en mai 2011. Lors des questions/réponses avec l'assemblée, l'auteur est revenu sur la mort de sa fille, Pauline, décédée à l'âge de 4 ans d'un cancer et a confié que tous ses livres étaient un biais pour parler encore et toujours de cet événement indépasseable qu'il aurait tant souhaité ne jamais vivre. J'ai pu lui demander s'il avait envisagé ou s'il envisageait un jour d'écrire autour de cette « chose » pour la jeunesse, pour des enfants. Sa réponse fut la suivante : n'ayant plus de destinataire enfant à qui s'adresser puisque Pauline était morte, il n'écrit pas ce livre. Faute de quelqu'un à qui l'adresser, faute d'avoir à répondre à/d'un appel, ce livre ne verrait pas le jour. Faisant référence à la collection bien connue du Seuil « expliqué à » et la pastichant, il envisageait comme seul texte possible l'impossible : *La mort expliquée par ma fille*. Il conclut que dans ses romans, en effet, les rôles s'intervertissaient entre les générations à cause de cette mort de l'enfant allant à l'encontre de l'ordre des choses. Dans

³⁶⁵ Pierre Mertens, « Le vrai lecteur : imprévisible », *op. cit.*, p. 49.

L'enfant éternel, il y aurait peut-être en creux, dans les pages où Philippe Forest s'adresse à Pauline, ce livre pour enfants qui n'existera jamais car inassignable.

Plus récemment, à Pierre Assouline demandant à Kamel Daoud dans *Le magazine littéraire* « Vous écriviez pour votre père, pour qu'il soit fier de vous. Il est mort en octobre dernier. Et maintenant, pour qui écrivez-vous ? », l'auteur de *Meursault, contre-enquête*³⁶⁶, répond :

Je vous jure que le problème se pose depuis ce moment-là. En le perdant, j'ai perdu mon ressort. C'était quelqu'un de particulier, militaire depuis son adolescence, qui parlait très peu. On ne se parlait pas, on s'écrivait. Un jour, après une dispute familiale, pour s'expliquer, il m'avait écrit, car il ne pouvait me le dire ; je lui ai répondu ; il m'a renvoyé ma lettre avec toutes les fautes d'orthographe soulignées. J'ai retenu la leçon. Il ne m'a jamais montré sa tendresse jusqu'à ces derniers jours. Il était très content du succès de mon roman. De toute notre tribu, il était le seul à savoir lire et écrire, à comprendre ce que cela pouvait signifier qu'on parle de moi dans un journal français. Quand il est mort, j'ai perdu mon seul lecteur.³⁶⁷

La perte d'un être cher, qu'on ne compare évidemment pas à la disparition tragique dont parle Forest, rend toutefois là aussi patente l'articulation entre une adresse à l'attention d'une personne réelle et élue comme interlocuteur privilégié et la possibilité qu'une écriture se dresse. Ébranlé, l'écrivain algérien est celui qui a perdu son « ressort » - soit ce qui l'animait et le mettait en mouvement - en ayant perdu un père incarnant à merveille son « seul lecteur ». Si d'autres lecteurs réels peuvent toujours venir à la suite de l'enfant ou du père disparus, l'absence de ce premier interlocuteur génère un vide réduisant semble-t-il l'auteur à une forme de silence, amputant partiellement sa parole, enrayant la dynamique de l'adresse et restreignant d'autant le champ des possibles. Ces témoignages d'auteurs certes particuliers et ancrés dans un vécu douloureux ajoutés aux premières citations accréditent en tout cas, me semble-t-il, l'idée que, dans une certaine mesure, pour écrire, il faut pouvoir s'adresser, et que si le lecteur réel que réclame l'inter-dit de façon impérieuse n'est pas toujours aussi évidemment nécessaire pour que s'actualise une œuvre, un geste d'adresse - plus ou moins

³⁶⁶ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014.

³⁶⁷ Kamel Daoud, « Ni m'exiler ni me prosterner », *Le magazine littéraire*, n° 553, mars 2015, p. 36.

conscient, plus ou moins ciblé, plus ou moins direct, plus ou moins efficace... - soutient toute écriture.

S'adresser

À propos d'une carte postale montrant le philosophe Socrate écrivant paradoxalement sous la dictée de Platon, Derrida écrit dans sa correspondance datée du 6 juin 1977 et partiellement consignée dans *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* : « À qui crois-tu qu'il écrit ? Pour moi, c'est toujours plus important que de savoir ce qu'on écrit ; je crois d'ailleurs que ça revient au même, enfin à l'autre³⁶⁸ ». Certes, Derrida ne parle pas dans ces lignes de littérature mais il y pense toutefois l'acte d'écrire qu'il qualifie de transitif. Derrida juge d'abord que l'adresse prime sur le propos puis nuance : « je crois d'ailleurs que ça revient au même », estimant davantage qu'adresse et propos sont intrinsèquement liés. Savoir à qui on s'adresse quand on écrit équivaldrait à déterminer ce que l'on écrit et réciproquement. Trouver à qui parler permettrait alors de faire d'une pierre deux coups : celui qui écrit adapterait le contenu de son livre à son public ou, ce qui revient au même, ce qu'écrivent Adam, Brisac, Desarthe, Despelchin, Draeger, Honoré, Le Touze, Oster et les autres serait informé par une réception anticipée. Pastichant la célèbre formule de Goethe, l'envie me prend d'écrire que toute écriture est de circonstance.

Mais comment comprendre l'ajout « enfin à l'autre » ? L'épanorthose élargit les possibles, oblige à une relecture de la phrase derridienne et en suggère d'autres appréhensions. Le « ça » de l'écriture adressée retournerait-il à l'envoyeur après avoir eu besoin de s'énoncer à un autre, que cet autre soit radicalement autre ou un autre en lui que lui-même ? La circulation entre le même et l'autre, la dynamique de l'adresse et de la réponse apparaissent comme des circonstances nécessaires à l'émergence d'un dire où les catégories d'émetteur et de récepteur se brouillent. La remarque de Derrida naît, rappelons-le, de

l'observation d'une carte postale montrant Socrate tournant le dos à Platon pour écrire sous sa fêrule. Or selon Derrida, cette carte postale « allégorise [...] l'insu catastrophique de l'ordre. On commence enfin à ne plus comprendre ce que veut dire venir, venir avant, venir après, prévenir, revenir – et la différence des générations, puis hériter, écrire son testament, dicter, parler, écrire sous la dictée, etc. On va enfin pouvoir s'aimer³⁶⁹ ». Il s'agirait donc de passer d'un ordre à un autre : du chronologique irréversiblement vectorisé et hiérarchisé, qui veut que celui qui parle soit premier et que son destinataire soit second, à l'amoureux. Le recours éloquent à la forme pronominale du verbe « aimer » annule non seulement toute idée de prééminence mais fait également coexister plusieurs acceptions, que le pronom « se » soit considéré comme réciproque ou réfléchi. Il suppose en tout cas une rencontre impliquant également les deux partis en présence et postulant leur plein engagement dans l'acte d'écrire et dans celui de lire. Dans le même ordre d'idée, on retrouve ce commentaire de Derrida relatif à la correspondance qu'il a entretenue des années durant avec Hélène Cixous :

Nous *nous* écrivons. Traduisez : nous nous écrivons, nous nous sommes beaucoup écrit – elle et moi. Mais ce que vous venez de traduire ainsi (nous nous sommes beaucoup écrit) demeure absolument intraduisible (donc lisible illisible). Vous ne pourriez pas, dans une autre langue, laisser l'indécision en l'état, à l'état indécidable, entre "nous", entre les deux "nous" qui se disent : le "nous nous sommes beaucoup écrit nous-mêmes" et le "nous nous sommes beaucoup écrit" (nous-mêmes pour nous-mêmes ou l'un à l'autre) et cette indécision entre les deux homonymes n'est pas un jeu. Elle est si sérieuse qu'elle reste pour moi-même indécidable. Différence absolue qui peut, par ici, revenir au même. Entre nous, il y a la langue. À ranimer. À allumer sans animosité. C'est la vérité : il est des cas où, quand deux s'écrivent, on ne sait plus s'ils s'écrivent ou s'ils s'écrivent, et si beaucoup couvre tout ou partie de l'homonymie.³⁷⁰

Les formes pronominales « s'aimer », « s'écrire » (mais aussi « s'adresser » qui donne son titre à cette section) ont l'intérêt de ne pas tout régler et de maintenir de l'indécidable, d'ouvrir un espace nécessaire pour qu'il y ait de l'affect et du langage (les deux ne sont-ils pas d'ailleurs intimement liés ?) où l'équivoque est possible, une équivoque féconde. La forme

³⁶⁸ Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, « la philosophie en effet », Paris, 1980, p. 21.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 26. Le blanc qui suit le verbe « aimer » fait partie du texte tel qu'on peut le lire dans *La Carte postale*. Dans ce qui sert de préface à son livre, Derrida précise en effet p. 8 que, « quelle que soit leur longueur d'origine, les passages disparus sont signalés, au lieu même de leur incinération par un blanc de 52 signes ».

³⁷⁰ Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est-à-dire... », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, « la philosophie en effet », 2000.

pronominale suppose en effet que les protagonistes de l'énonciation puissent également coïncider avec l'énoncé et que quelque chose de soi et/ou de l'autre affleure et participe non seulement à l'envoi mais aussi de l'envoi. Mais alors, peut-on aimer, écrire, adresser sans s'aimer, s'écrire, s'adresser, sans cette tension entre deux voix dont importe moins l'ordre dans lequel chacune s'exprime que leur coprésence, qu'elle soit incarnée ou fantasmée ?

« Qui écrit répond³⁷¹ ». C'est par ces mots que s'ouvre l'article « Répondre du sens³⁷² » de Jean-Luc Nancy qui parle de l'écriture en termes de « résonance », de « reprise et [de] relance » d'une « voix du dehors » :

Une voix est toujours deux voix au moins, toujours polyphonée en quelque façon. Toujours une voix doit lancer à l'autre : « Chante ! *aeide* ! » *Aeidô*, d'où se forme *ôdé*, le chant, l'ode, se rapporte à *audé* qui caractérise la voix humaine par distinction d'avec *phoné*, qui peut se dire aussi de la voix animale. *Audaô*, c'est adresser la parole, lancer une réplique ou un appel. La voix humaine retentit toujours vers une autre voix et à partir d'une autre voix ou bien dans une autre voix. Sa résonance sonore est indissociable d'un retentissement d'adresse et d'écoute : lors même que je parle seul et silencieusement « dans ma tête » (comme on croit pouvoir dire), c'est-à-dire lorsque je pense, j'entends une autre voix dans ma voix ou bien j'entends ma voix résonner dans ma gorge.

L'« écriture » est le nom de cette résonance de la voix : l'appel, la rencontre, et l'engagement que supposent [sic] l'appel à la rencontre.³⁷³

Cette « résonance » suppose un « espace, [un] intervalle ou [un] espacement, [une] *ouverture* qui est la condition de possibilité d'une résonance³⁷⁴ » et que l'adresse dégage. Toute littérature est donc seconde, y compris quand elle s'adresse paradoxalement à l'« infans » qui, s'il ne parle pas, appelle et réclame par d'autres biais que le langage articulé qu'on lui réponde et qu'on le fasse entrer dans cette « dynamique du *renvoi*³⁷⁵ » dont parlait également Quignard. Cette dynamique, ce n'est pas par hasard que Quignard l'associe à la naissance et à la vie dont le champ lexical traverse tout l'extrait cité en exergue à ce chapitre II tant l'absence de la parole est mortifère³⁷⁶.

³⁷¹ Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, « la philosophie en effet », 2001, p. 167.

³⁷² *Ibid.*, p. 167-177.

³⁷³ *Ibid.*, p. 169.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

³⁷⁶ Je pense à cette expérience communément racontée et dite de Frédéric II qui, au Moyen-Âge, voulant savoir quelle était la langue naturelle de l'homme isola six bébés avec pour consignes données à leurs nourrices de bien les soigner mais de ne jamais leur adresser la parole. Les six bébés en moururent.

*Pochée*³⁷⁷, petit roman de Florence Seyvos illustré par Claude Ponti et publié en 1994 dans la collection « Mouche » de L'École des loisirs peut à cet égard être lu comme un apologue célébrant la puissance de cette « dynamique du renvoi » et comme une magnifique leçon sur la nécessaire et fertile polysémie du verbe pronominal « s'adresser ». La jeune tortue Pochée partie « très tôt de chez ses parents pour vivre comme une grande » rencontre sur son chemin Pouce, appartenant également au règne des tortues, et lui aussi « parti très tôt de chez ses parents pour vivre comme un grand³⁷⁸ ». Les deux tortues sympathisent au point d'unir leur destin et partagent un commun bonheur jusqu'au jour où Pouce meurt accidentellement (dès la page 8 du petit roman qui en compte 63). Profondément affectée, Pochée (dont l'onomastique annonce les yeux enflés par les larmes ?) ne trouve d'autre issue à son désespoir que de se dédoubler et d'entamer une correspondance imaginaire avec Pouce où alternativement elle signe « Pouce » ou « Pochée » les missives qu'elle s'envoie. La vertu consolatrice de ce stratagème permet à l'animal de ne pas sombrer mais le baume est de courte durée. À une lettre de Pouce lui annonçant qu'« un très gros cadeau » : « une tige de rhubarbe comme [elle] les aim[e] » l'attend « au fond du jardin³⁷⁹ », Pochée répond :

*Mon cher Pouce,
Je sais bien que ce n'est pas toi qui écris ces messages. Et ce n'est pas toi non plus qui m'envoies les cadeaux. Alors, ce n'est plus la peine, ça ne me fait plus plaisir, puisque je sais tout par cœur.*

En plus, il n'y a pas de rhubarbe au fond du jardin.

Signé : Pochée³⁸⁰

L'ennui pousse tout de même Pochée à se rendre au bout du jardin où elle trouve « un grand plant de rhubarbe [qu'elle] n'avait jamais vu auparavant³⁸¹ ». Alors que la lassitude gagnait Pochée fatiguée de savoir à l'avance ce qui allait lui arriver, le miracle du dédoublement des instances discursives opère merveilleusement bien et surprend la tortue endeuillée déjouée dans ses attentes. La visite inopinée de ses parents, l'encombrante mais égayante présence de l'escargot Truc puis la décision de partir en voyage (sur les conseils de Pouce) vont aider

³⁷⁷ J'ai déjà évoqué ce roman dans le chapitre I car il est le fruit de la collaboration entre deux *crosswriters* du corpus et car il fait partie des ouvrages recommandés par l'institution scolaire.

³⁷⁸ Florence Seyvos, *Pochée*, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

Pochée à sortir de sa carapace et à s'ouvrir au monde extérieur avec lequel elle peut de nouveau communiquer. En s'adressant d'abord des paroles réconfortantes dans le déni de la mort de Pouce, Pochée a pu s'avouer sa détresse mais aussi le manque de son ami et la colère qu'il l'ait abandonnée. Au terme d'un voyage initiatique, Pochée qui a quitté la cabane construite avec Pouce, s'est trouvée une grotte à habiter qu'elle investit en la décorant et en y cuisinant des crêpes pour Pépin le Hérisson récemment croisé. Alors seulement elle reprend la plume pour inviter réellement ses parents, puis après avoir écouté « le silence » et « essay[é] de deviner ce [qu'il] lui disait », elle écrit :

*Mon cher Pouce,
Je suis une tortue très gaie.
Peut-être que maintenant je ne pleurerai plus quand je penserai à toi, mais tu me manqueras toujours. Alors quand je serai vraiment triste, je ferai semblant de pleurer. Plus tard, j'espère que je t'oublierai un tout petit peu. Mais maintenant j'espère que je ne t'oublierai jamais.
Signé : Pochée³⁸²*

L'épilogue donnera raison à Pochée qui à 111 ans (« Les tortues vivent très vieilles³⁸³ » !) raconte régulièrement, et pour leur plus grand plaisir, sa vie à ses petits-enfants sans jamais oublier de mentionner son ami Pouce. L'ultime lettre qu'elle lui avait écrite (la dernière que le roman transcrit en tout cas) n'était pas de même nature que les précédentes pourtant toutes adressées à Pouce après sa mort. Cette fois, la lettre paraissait véritablement destinée à ce dernier et non à un double fantasmé et en même temps la tristesse de Pochée y avait enfin une place. En s'adressant à l'ami disparu, Pochée avait réussi à se détacher assez de son malheur pour le dire et à libérer un espace propre à l'accueillir.

Envisager que cette dynamique de l'adresse puisse s'épanouir dans une configuration faisant la part belle à l'imaginaire a sauvé Pochée mais peut se montrer une découverte douloureuse. C'est l'expérience que fait le jeune Anton dans *M'aimer*, bref roman qu'Honoré a publié en 2004 dans la collection « Mouche » de L'école des loisirs. Dans *M'aimer* - on notera d'emblée une atrophie du jeu dans cette forme pronominal déjà fléchi - le jeune Anton, dont le père écrivain « a toujours écrit des livres pour enfants dont le héros s'appelle

³⁸² *Ibid.*, p. 56.

³⁸³ *Ibid.*, p. 59.

Anton³⁸⁴ », apprend par son père venu le rejoindre tout habillé dans son bain tant la satisfaction « d’avoir écrit un nouveau livre pour enfants³⁸⁵ » l’enthousiasme, qu’un certain Sylvio est le héros de son prochain livre. Vécue comme un drame, cette annonce pousse Anton à noyer l’ordinateur de son père pour que ce récit ne voie jamais le jour et ne soit jamais publié. L’enfant, qui est aussi le narrateur de ce court récit, songe en effet avant de commettre son « crime³⁸⁶ » :

Papa ne m’aime pas non plus. S’il m’aimait, il n’aurait pas écrit ce livre dont je ne suis pas le héros. Il n’aurait pas gâché des heures à écrire inutilement, simplement pour le plaisir de raconter une histoire... [...] Il n’a pas le droit. Lui qui a toujours prétendu que les histoires, il s’en moquait, sans importance, que les livres, il ne fallait les écrire qu’en état de grande urgence, comme des lettres d’amour. Sinon, pas d’intérêt. Quel intérêt y a-t-il à écrire une lettre d’amour à ce Sylvio, ce personnage de papier qui n’existe même pas ? Ce voleur. Ce bandit.

Ton nouveau livre n’est pas une lettre d’amour, papa, puisqu’il ne m’est pas adressé. C’est un mensonge. Une escroquerie. Ou alors c’est une chose encore plus grave, une terrible vérité, c’est une lettre de rupture. Voilà, tu as écrit ce livre pour me dire ça : tu ne m’aimes plus. [...] Tout est fini. Puisque maintenant je sais que ces dernières nuits, profitant que je dormais, tu as écrit ce livre contre moi.³⁸⁷

Le ton mélodramatique de l’enfant laisse entendre combien est profonde la blessure affective ressentie mais aussi qu’il y a eu méprise lorsqu’Anton a pris au pied de la lettre une formule imagée de son père comparant la rédaction d’un livre à l’écriture d’une lettre d’amour pour mieux lui faire comprendre l’état de fébrilité présidant à l’écriture. Le destinataire de ce livre pensé comme une correspondance n’a pas nécessairement à être réel ni à apparaître directement dans la fiction contrairement à ce que croit naïvement le jeune Anton. L’écriture tient bien en revanche du dialogue amoureux comme semble finir par le comprendre Anton dans le dénouement de ce bref ouvrage. Alors que son père nage dans le désespoir puisque symétriquement à l’ouverture du roman il s’est de nouveau installé tout habillé dans la baignoire remplie d’eau chaude dans laquelle Anton a plongé son ordinateur, le jeune héros parvient à renouer le dialogue avec son père en lui confiant :

³⁸⁴ Christophe Honoré, *M’aimer*, Paris, L’école des loisirs, « Mouche », 2004, p. 19.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 56

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 35, 36, 38.

- Papa, j'ai décidé de me mettre à écrire. Tu m'as toujours dit qu'il fallait écrire pour savoir bien lire. J'ai envie de savoir bien lire... J'en suis encore qu'au début de mon livre, en fait je n'ai écrit que la première phrase...
- C'est quoi ta première phrase ?
Je m'approche de la baignoire, et je tremble quand j'ouvre la bouche : « Tous les écrivains s'appellent papa... »
- Ce n'est pas une mauvaise phrase, il me dit, et tout de suite je note que dans son visage le sourire s'est installé de nouveau.
Je me retiens de me jeter dans la baignoire pour le rejoindre. Juste je m'assois sur le tapis de bain, calme et souple. J'ai au moins quinze ans.
- Oui, c'est une bonne phrase, maintenant il faut que je trouve la suivante.³⁸⁸

Dans cet excipit, la scène de réconciliation entre le fils et le père est rendue possible par la volonté affichée du fils de se mettre à écrire pour savoir bien lire, soit éviter tout nouveau quiproquo. Or cette entrée en littérature sonne tout à la fois comme une déclaration d'amour filiale : « Tous les écrivains s'appellent papa... » mais aussi comme une vérité littéraire qui s'affirme. Soudain plus mûr puisqu'il se trouve avoir d'un coup « au moins quinze ans », Anton verbalise la double idée que non seulement l'acte d'écrire s'apparente à une forme d'engendrement mais aussi que l'engendrement littéraire, comme le terme hypocoristique « papa » le suggère, se joue dans une forme d'adresse où l'affect tient sa part.

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.³⁸⁹

Les mots de Barthes déjà cités en introduction éclairent cette incontournable question du geste d'adresse que cette thèse consacrée aux *crosswriters* et à l'inter-dit a soulevée et qu'avec la pensée de Quignard, Derrida ou Nancy je cherche à appréhender. Ce geste d'adresse n'est pas l'apanage de la seule littérature de jeunesse qui désigne par la préposition « de » son destinataire ni même de l'écriture polyadressée. Plus fondamentalement ce geste d'adresse fonde toute écriture en ce qu'il est nécessaire pour qu'un espace textuel s'ouvre.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 70-72.

³⁸⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 10-11.

Érotisé, cet espace tout à la fois sépare et relie l'auteur et le lecteur. Si l'identité réelle de ce dernier importe peu, sa figure semble indispensable pour que survienne l'écriture pensée comme une séduction du lecteur dont l'efficacité tient paradoxalement à son caractère hasardeux et imprédictible.

« Destinerrance »

Le néologisme « destinerrance » est un mot-valise inventé par Derrida qui par là combine deux termes et deux idées antinomiques : celle de destination qui suppose un but, une direction clairement identifiés et celle d'errance, de vagabondage, de flânerie au hasard, à l'aventure. L'écriture est de l'ordre de la « destinerrance » en ce qu'elle a besoin de s'adresser pour être, sans savoir si elle atteindra sa cible laquelle est imprédictible. Dans le recueil d'entretiens réunis par Elisabeth Weber, on peut lire cet échange entre le philosophe et François Ewald d'abord paru dans *Le magazine littéraire* de mars 1991 :

Quand vous écrivez un livre comme celui-là³⁹⁰, vous écrivez dans un rapport à vous-même ou vous adressez-vous à un certain public ?

Je m'adresse sans doute à des lecteurs, dont je présume qu'ils pourront m'aider, m'accompagner, reconnaître, répondre. La silhouette typique d'un lecteur possible s'annonce dans les exemples de lecteurs existants (parfois un seul, une seule suffit). Peut-être, mais de façon toujours ambiguë, espère-t-on en entraîner d'autres : plutôt en découvrir ou en inventer d'autres qui n'existent pas encore – mais qui pourtant en savent déjà, en sauront plus que soi-même. Nous sommes là dans la topologie la plus obscure et la plus déroutante, déroutée, dans la déroute de la destination : de ce qu'il m'a paru commode de surnommer la *destinerrance* ou la *clandestination*.

Le livre induit donc certains modes de lecture ?

Peut-être aussi mais sans former ou fermer un programme de lecture, sans suturer un système de règles formalisables. C'est toujours une *ouverture*, à la fois au sens du système non clos, de l'ouverture *laissée* à la liberté de l'autre mais aussi de l'ouverture, de l'avance ou de l'invitation *faite* à l'autre. L'intervention de l'autre, qu'il ne faut peut-être plus appeler seulement « lecteur » est une contre-signature indispensable mais toujours *improbable*. Elle doit rester inanticipable. La chance de l'événement absolu, un fond sans fond d'initiative lui reste toujours, elle doit toujours lui revenir.³⁹¹

³⁹⁰ Il s'agit de *De la grammatologie*.

³⁹¹ Jacques Derrida, « Une "folie" doit veiller sur la pensée » dans *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber*, Paris, Galilée, 1992, p. 361.

Dans ce dialogue, Derrida dit cette particulière tension de l'acte d'écrire qui tout à la fois anticipe un lecteur sans pouvoir s'assurer de l'efficacité de son geste, espère d'invisibles lecteurs sans maîtriser le rayonnement de son texte. La rencontre se conjugue donc nécessairement au conditionnel et la responsabilité de celle-ci incombe à l'auteur qui n'aura ni suturé ni saturé son texte mais aussi au lecteur qui aura toujours le dernier mot et auquel l'auteur prête un supposé savoir. Si le texte « drague » le lecteur comme l'écrivait Barthes, le lecteur peut répondre favorablement ou non à de telles avances. Ce n'est qu'à la condition de contresigner le texte, soit d'apposer un contresigne, deuxième signature destinée à authentifier la signature principale, ou à marquer un engagement solidaire, ce n'est qu'en y mettant du sien, que le lecteur joue le jeu. S'il faut que l'auteur écrive dans une forme de « destinerrance », sans savoir à l'avance qui recevra son texte et sans pouvoir en contrôler le destin, Derrida avertit aussi le lecteur au début de *La carte postale* que la rencontre avec le texte et son auteur ne se fera qu'au prix d'une certaine plongée dans l'inconnu :

Pour ce que je l'aime encore, je préviens alors l'impatience du *mauvais* lecteur : j'appelle ou j'accuse ainsi le lecteur apeuré, pressé de se déterminer, décidé à se décider (pour annuler, autrement dit ramener à soi, on veut savoir d'avance à quoi s'attendre, on veut s'attendre à ce qui s'est passé, on veut s'attendre). Or il est mauvais, du mauvais je ne connais pas d'autre définition, il est mauvais de prédestiner sa lecture, il est toujours mauvais de présager. Il est mauvais, lecteur, de ne plus aimer à revenir en arrière.³⁹²

La disponibilité du lecteur est elle aussi primordiale. Sans cette hospitalité, la rencontre n'aura pas lieu et le lecteur sera réduit à sa seule et unique compagnie. Alors que les verbes pronominaux « s'aimer » ou « s'écrire » sont connotés positivement dans l'œuvre derridienne, « s'attendre » est péjoratif et convoque l'image d'un espace exigü, étroit, d'un repli étouffant toute possibilité d'échange. La répétition du préfixe « pré- » dans les mots « présager » et « prédestiner » marquant l'antériorité dans le temps comme dans l'espace s'oppose sémantiquement et formellement au néologisme « destinerrance » dont l'inventive expansion exprime l'extrême ouverture au nouveau. Ce qui n'exclut pas les retours en arrière car le tâtonnement est admis, l'hésitation permise.

³⁹² Jacques Derrida, *La carte postale*, op. cit., p. 8.

Si la littérature est transitive, c'est qu'écrire c'est toujours s'adresser. Cette adresse peut avoir besoin pour exister de donner au lecteur, pourtant imprédictible, et qui lui aussi doit prendre le risque de la rencontre, un visage connu mais elle se fait toujours sans garantie aucune d'arriver à destination. Ou alors c'est que l'écrivain s'illusionne en pensant pouvoir aller droit au but. « Ne m'intéresse au fond que ce qui ne s'expédie pas, ne se dépêche en aucun cas », écrit Derrida à sa correspondante dans *La carte postale*. Derrida vient de parler du « rire », du « chant » et des « larmes » « qui ne s'envoient pas³⁹³ » soit d'émotions et d'expressions singulières, évanescences, difficiles à traduire en mots partageables. Les verbes « expédier » et « dépêcher » renvoient à l'action de poster, d'envoyer un courrier mais, notamment dans sa forme pronominal pour le second, renvoient aussi à l'idée de faire vite, se hâter au risque de bâcler les choses. L'inter-dit s'inscrit dans cette lenteur et cet adressage fait de méandres et de détours puisque c'est dans une double et distincte énonciation, dans un jeu d'adresses qu'il trouve les conditions de son expression. Si les questions soulevées par l'examen de l'inter-dit ont amené à révéler le caractère éminemment transitif de la littérature, il est temps désormais de revenir à l'inter-dit et aux traces d'adressage que les auteurs pratiquant le *crosswriting* et l'inter-dit ont adroitement laissées pour faire une place à un lecteur transgénérationnel qu'ils réclament de leurs vœux.

³⁹³ *Ibid.*, p. 19.

VOCATIFS

Cet enfant, pourrait-on dire, n'a pas de vocation, il n'est pas appelé. Il est là, mais il n'a pas été appelé à y être.

Charles Melman³⁹⁴

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture.

Roland Barthes³⁹⁵

La première citation mise en exergue est tirée de *L'Homme sans gravité*, ouvrage dans lequel le psychiatre et psychanalyste Charles Melman répond aux questions de son confrère Jean-Pierre Lebrun afin de définir et analyser ce qu'il appelle la « nouvelle économie psychique » de l'homme contemporain. La quatrième de couverture file d'emblée la métaphore scientifique et précise que :

L'homme du début du XXI^e siècle est sans boussole, sans lest, affranchi du refoulement, moins citoyen que consommateur, un « homme sans gravité », produit d'une société libérale aujourd'hui triomphante et qui semble n'avoir plus le choix : il est en quelque sorte sommé de jouir.

Melman défend l'idée qu'une nouvelle génération d'individus échappant aux lois du désir et du langage mises au jour par la psychanalyse freudienne et lacanienne est en train d'émerger dans un contexte sociétal affranchi d'un certain nombre de tabous et d'interdits. Prônant la

³⁹⁴ Charles Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix. Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005, p. 121-122.

³⁹⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 13.

jouissance à tout prix, le monde d'aujourd'hui engendrerait des individus *a priori* promis à davantage de bonheur mais connaissant en définitive de nouvelles souffrances. À l'appui de ce diagnostic, Melman convoque force cas cliniques parmi lesquels celui d'un enfant de trois ans « qui ne tient pas en place³⁹⁶ ». Cet enfant dont le père est parti quand il avait neuf mois et qui est élevé par sa mère est amené en consultation par celle-ci, « maître de conférence dans une université de province » et très investie « dans son travail, dans ses amitiés, dans ses relations sociales ». Si cet enfant est évidemment bien soigné, il « sent bien qu'il n'a pas de place chez [sa mère], et qu'il n'en a pas non plus du côté du père, même si ce dernier le voit, le reçoit, etc.³⁹⁷ ». C'est à cette absence de place faite à l'enfant dans l'économie psychique de ses parents que Melman semble attribuer son hyperactivité. « Cet enfant, pourrait-on dire, n'a pas de vocation, il n'est pas appelé. Il est là, mais il n'a pas été appelé à y être.³⁹⁸ » Ainsi Melman articule la possibilité de trouver (et de tenir) sa place (ce qui ne signifie pas l'apprécier et n'empêche pas de la contester) au fait de se sentir appelé, désiré et d'occuper un espace mental dans la psyché parentale. Étymologiquement, le terme « vocation » a en effet le sens d'« action d'appeler » et cet appel est nécessairement une voix venue du dehors. Or il est troublant de constater que Barthes développait à propos de l'écriture et de la place dévolue au lecteur des idées assez similaires dans *Le plaisir du texte* :

On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande. Écrivant son texte, le scripteur prend un langage de nourrisson : impératif, automatique, inaffectueux, petite débâcle de clics (ces phonèmes lactés que le jésuite merveilleux, Van Ginneken, plaçait entre l'écriture et le langage) : ce sont les mouvements d'une succion sans objet, d'une oralité indifférenciée, coupée de celle qui produit les plaisirs de la gastrosophie et du langage. Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse ; je ne suis à vos yeux le substitut de rien, je n'ai aucune figure (à peine celle de la Mère) ; je ne suis pour vous ni un corps ni même un objet (je m'en moquerais bien : ce n'est pas en moi l'âme qui réclame sa reconnaissance), mais seulement un champ, un vase d'expansion. On peut dire que finalement ce texte, vous l'avez écrit hors de toute jouissance ; et ce texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande, avant que ne s'y forme le désir, la névrose.

[...]

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture.³⁹⁹

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 121.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 121-122.

³⁹⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 11-13.

Barthes, qui use abondamment du lexique psychanalytique, affirme dans cet extrait la nécessaire présence du désir de l'auteur dans l'écriture pour soutenir l'attention du lecteur. Cette expression du désir ne se manifeste toutefois pas à l'occasion d'une simpliste et directe adresse au lecteur qui ne serait que le déversoir d'une immature logorrhée émise par un sujet n'étant pas encore entré dans le langage. Si cette adresse n'est pas investie par le sujet scripteur, elle est inefficace et stérile. Barthes désigne alors par le terme de « perversion » cette adresse particulière où se jouerait quelque chose pour celui qui écrit, touchant d'autant mieux par le travail des mots le lecteur se sentant désiré que l'écrivain en aurait fait un « substitut ». Employé ici sans connotation morale, ce terme de « perversion » renvoie d'ailleurs étymologiquement à l'idée de détourner et suppose donc un mode d'adressage plus complexe et plus subtil qu'une simple « demande » ravalée au rang de besoin.

Intitulée « Vocatifs » en référence au cas employé dans les langues à déclinaisons pour s'adresser directement à quelqu'un ou quelque chose, cette sous-partie du chapitre II s'intéressera donc aux modalités plus ou moins directes (Barthes nous a en effet mis en garde contre la vacuité des « demandes ») de l'adressage dont usent les crosswriters pour éveiller la curiosité d'un lecteur transtextuel et intergénérationnel dont la participation est nécessaire au déchiffrement d'un inter-dit. « Vocatifs » possède par ailleurs la même racine que le terme de « vocation » employé par Melman, soit le verbe latin « vocare » signifiant appeler, dérivé du substantif « vox, vocis » : la voix. Or il s'agira bien ici d'être sensible à la voix des auteurs capables d'exciter et de faire advenir un lecteur auquel une place est dévolue. La définition que donne le portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du mot « vocatif » : « cas exprimant l'apostrophe, l'interpellation directe au moyen d'appellatifs, et ayant pour effet d'exclure de la construction de la phrase, à la manière d'une incise, le terme qui désigne l'objet interpellé⁴⁰⁰ » nous incite à commencer par sonder les marges des textes pour y trouver des traces de cet appel à être lecteur, un lecteur transgénérationnel.

⁴⁰⁰ <http://www.cnrtl.fr/definition/vocatif>

Dédicaces et épigraphes

Dans *Seuils*, Genette consacre une partie de son étude aux dédicaces et s'il estime que « la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel⁴⁰¹ ». Cela vaut évidemment pour un dédicataire public mais ce dédicataire peut aussi être privé et si cette fonction de la dédicace est alors moindre, la dédicace ne devient pas pour autant anodine. D'ailleurs Genette note que « l'absence de dédicace, dans un système qui en comporte la possibilité, est significative comme un degré zéro⁴⁰² » et est sujette à interprétation. À propos de la quasi-absence de dédicace dans l'œuvre « post-exotique » d'Antoine Volodine, je souscris à l'interprétation de Frank Wagner qui postule qu'elle s'explique « en raison de la dimension intensément autotélique de l'œuvre "post-exotique"⁴⁰³ ». Ce ne sera donc pas à cet endroit du texte « post-exotique » que se jouera une quelconque incitation à traverser les frontières éditoriales.

Relativement à la question du *crosswriting*, c'est surtout la manière dont Genette problématise la relation entretenue par le dédicateur avec le lecteur via la mention d'un dédicataire qui m'intéresse quand cette « affiche, explicite ou non⁴⁰⁴ » invite le lecteur à un mode de lecture intratextuel, préalable nécessaire à l'intuition d'un inter-dit. Ainsi Genette écrit :

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. Typiquement performative, je l'ai dit, puisqu'elle *constitue* à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est pas seulement : « Je dédie ce livre à Untel » (c'est-à-dire : « Je dis à Untel que je lui dédie ce livre »), mais aussi, et parfois bien davantage : « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel. » Mais, de ce fait, également : « Je dis à Untel que je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel » (autrement

⁴⁰¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 138-139.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰³ Frank Wagner, « En marge (Notes sur le paratexte "post-exotique") » dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, Presses Universitaires du Septentrion, avril-juin 2016, p. 67.

⁴⁰⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 138.

dit : « Je dis à Untel que je lui fais une dédicace publique ». Mais du coup, non moins : « Je dis au lecteur que je dis à Untel, etc. » - à l'infini, bien sûr. La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire [...].⁴⁰⁵

Genette montre donc avec un certain amusement que la dédicace s'adresse tout autant au dédicataire qu'au lecteur et que peut se jouer dans ce « seuil » du texte une partie de son sens voire un protocole de lecture.

J'ai déjà commenté l'ambiguïté du titre *Le Livre pour enfants* de Christophe Honoré. Alors que cet ouvrage semble annoncer les enfants comme étant son public, il est publié aux Éditions de l'Olivier et s'adresse évidemment via cette maison d'édition à un lectorat adulte. Plus sûrement, ce titre paradoxal permet à Honoré de faire signe vers la difficile et pourtant fondamentale expérience ratée de l'écriture d'une autobiographie de ses dix ans destinée à la jeunesse que j'ai déjà analysée. Si un doute persistait, la dédicace de *Le livre pour enfants* à une certaine « Gwen » lève d'ailleurs toute équivoque quant aux destinataires réels de l'ouvrage :

Gwen,

Je te prie de partager la dédicace de ce livre avec ceux qui se présenteront et te confieront n'avoir jamais été aussi pleinement heureux et désespérés qu'à onze ans et demi, je compte sur ton sourire pour éloigner de ces pages ceux qui s'avéreront avoir réellement onze ans et demi.⁴⁰⁶

Ce ne sont donc pas les enfants à qui Honoré s'adresse puisqu'il prie Gwen de les tenir à l'écart de son contenu, mais ceux dont l'enfance (révolue) fut l'âge où les sentiments diamétralement opposés de bonheur et de désespoir atteignirent leur paroxysme. Si on suppose toutefois que Gwen désigne Gwen Le Gac, illustratrice pour enfants qui collabore régulièrement avec Christophe Honoré, une telle dédicace ne complexifie-t-elle pas la figure du destinataire de l'ouvrage plutôt qu'elle n'en précise la silhouette ? *Le livre pour enfants*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 137-138.

⁴⁰⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 7.

n'est pas pour la jeunesse mais il élit pourtant un public n'ayant résolument pas tourné le dos à cet âge et inviterait en quelque sorte, en mentionnant Gwen Le Gac, le lecteur adulte à découvrir l'œuvre pour la jeunesse d'Honoré car c'est bien à la croisée des deux corpus qu'Honoré se dévoile le plus. Toutefois, cette sollicitation ne convie pas à un retour en enfance du dédicataire comme pouvait le faire la dédicace d'une *crossover fiction*⁴⁰⁷ aussi célèbre que *Le Petit Prince*⁴⁰⁸ d'Antoine de Saint-Exupéry :

À Léon Werth.

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde. J'ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J'ai une troisième excuse : cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d'être consolée. Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'a été autre fois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace :

*À Léon Werth
quand il était petit garçon.*

Dans cette dédicace fameuse, Saint-Exupéry recourt délibérément à l'épanorthose pour affirmer que son livre est destiné non seulement à son ami l'écrivain Léon Werth « quand il était petit garçon » mais aussi aux enfants et aux lecteurs adultes n'ayant pas oublié l'« enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti⁴⁰⁹ ». C'est que *Le Petit Prince* est un conte « pour ne pas grandir, qui [dit] qu'il faut rester un enfant tout en sachant bien qu'une telle chose n'est pas possible⁴¹⁰ ». Le *crossover writer* s'adresse ainsi simultanément à son double public visé par un seul et même texte et rassemblé en enfance là où un *crosswriter* comme Christophe Honoré cultive la distance et entretient la séparation entre les enfants et les adultes auxquels ne sont pas destinées les mêmes productions et où seuls les adultes ayant intensément vécu la fin de leur enfance partagent avec Gwen la dédicace de *Le livre pour enfants* pour peut-être se faire lecteurs transgénérationnels. D'ailleurs, sans ce double corpus, l'espace de l'inter-dit ne serait pas et cette différence des générations de lecteurs permet qu'un

⁴⁰⁷ Terminologie définie dans l'introduction.

⁴⁰⁸ Antoine De Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, « Folio », 1946.

⁴⁰⁹ Antoine De Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942, p. 90.

⁴¹⁰ Philippe Forest, « Peter Pan et le Petit Prince », dans Philippe Forest et Stéphane Audeguy (dir.), *L'enfance de la littérature*, Paris, Gallimard, 2013, p. 64.

lieu accueille cette parole que la fusion du lectorat dans le terrain commun de l'enfance étoufferait.

En 2005, année de la publication de *Le livre pour enfants*, paraissait aussi dans la collection « Mouche » de L'école des loisirs un court roman d'Honoré intitulé *Torse nu* justement illustré par Gwen Le Gac et dont la dédicace est : « Pour Jonathan, qui préfère fermer les yeux dans l'eau ». Ce roman, dont Honoré parle dans *Le livre pour enfants* puisqu'il confie en parcourir les épreuves dans le train qui le conduit en Bretagne pour « déterrer [son] père⁴¹¹ », donne tour à tour la parole à trois jeunes enfants : Manon, Fabien et Anton en vacances dans le même camping au bord de la mer. Entre ces trois là, c'est la confusion des sentiments. Anton finit par demander à Manon de choisir entre lui et Fabien. Elle choisit Fabien. Fier d'être l'élève, mi-amical mi-provocateur, Fabien invite Anton à venir voir le lendemain matin le congrès qu'il vient de repérer et essuie un refus. Blessé et fâché, Anton éconduit par Manon se défoule le soir même en tirant au ballon sur la tente de celle-ci et de sa petite sœur, s'attirant les foudres de leur père. C'est finalement le père d'Anton qui le console en lui proposant un bain de minuit et de « regarde[r] dans l'eau avec les yeux ouverts [pour voir] la personne qui s'est installée à [son] insu juste là. Et [le père d'Anton d'enfoncer] son doigt contre [le] torse nu [de son fils]⁴¹² ». Contre toute attente, Anton ne voit ni le visage de Manon, ni celui d'une autre, encore moins celui de son père dans l'eau mais « soulevant le sable, [...] le congrès de Fabien qui est là sous [ses] yeux à dodeliner dans [ses] jambes⁴¹³ ». À son père lui demandant ce qu'il a vu, Anton murmure à l'oreille en éclatant de rire : « Je viens de voir la réalité⁴¹⁴ ». Loin d'être une résolution univoque, le moins qu'on puisse dire est qu'une telle fin ouvre des perspectives de réflexion au lecteur. Faut-il comprendre que puisque le congrès est l'objet du désir de Fabien, Anton ouvre les yeux (avec beaucoup de maturité) sur la dimension mimétique et triangulaire du désir ? J'y reviendrai dans le chapitre IV de cette thèse.

La dédicace de *Torse nu* à un certain « Jonathan » précisait qu'il était celui « qui préfère fermer les yeux dans l'eau ». Or ce Jonathan, absent de la diégèse de *Torse nu*, est à

⁴¹¹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 161.

⁴¹² Christophe Honoré, *Torse nu*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2005, p. 58.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 60.

plusieurs reprises mentionné dans l'autobiographique *Livre pour enfants*. C'est un comédien dont Honoré est amoureux mais qui refuse ses avances car il aime ailleurs. À la fille qui partage le même wagon que lui dans le train pour Saint-Brieuc et qui s'était intéressée aux illustrations de Gwen Le Gac, Honoré s'adresse mentalement :

C'est pour [Jonathan] que j'ai écrit *Torse nu*, voilà ce que je vais te dire : « Vous savez, ce livre pour enfants dont les dessins vous attirent, ce livre raconte mon chagrin, un chagrin très adulte, encombrant comme tous les chagrins, et il se termine ce livre – pas le chagrin, le chagrin durera toujours – par une scène où le petit héros, amoureux inconscient, plonge, sous les conseils de son père, sa tête au fond de l'océan, en gardant les yeux grands ouverts afin de voir dans l'eau le visage de la personne qui s'est installée dans son cœur, et il ne voit rien, ce petit amoureux, rien qu'un poisson qui file entre ses jambes, et voyez, j'ai écrit cette scène ne souhaitant pas que des enfants la lisent, mais seulement un adulte, qui se trouve être l'objet de toutes mes prières, un adulte qui lui gardera toujours ses yeux bien fermés dans l'eau, parce qu'il s'en fout bien de savoir qui est installé dans son cœur. Voilà, les livres pour enfants sont aussi mesquins que les autres, il est rare qu'à leur source, on ne puisse pas découvrir un minable dépit. »⁴¹⁵

L'étirement de la phrase confère une tonalité lyrique à la confession d'Honoré dont le chagrin est aussi interminable que l'est cette apostrophe. Dans un jeu complexe d'adresses, Honoré se confie sous les yeux du lecteur adulte à une inconnue afin de révéler l'identité du dédicataire de *Torse nu*, ce que le lecteur enfant ne pouvait éclaircir. La relative « qui préfère fermer les yeux dans l'eau » prend alors tout son sens et s'explique par un chagrin d'amour bien réel. Jonathan est celui qui refuse de voir le désir masculin qu'il inspire : comment ne pas envisager en effet dans le congre un symbole phallique ? Ainsi, c'est la lecture du texte pour adultes qui éclaire le sens de la dédicace du texte pour enfants à condition que le lecteur témoin de ce geste d'adresse connaisse les deux corpus et les rapproche l'un de l'autre. La dédicace semble ainsi désirer qu'entrent en résonnance deux textes, elle qui prend tout son sens aux yeux du lecteur transgénérationnel qu'elle espère, faute de pouvoir toucher l'homme aimé.

Au seuil des textes, on trouve également l'usage d'épigraphes qui, à défaut de programmer une réception créant un inter-dit, peut toutefois dessiner une communauté fraternelle de lecteurs allant des ouvrages pour la jeunesse aux ouvrages pour adultes d'un

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

même auteur. Sans prétendre balayer toute son œuvre, force est de constater qu’Olivier Adam met en exergue de bon nombre de ses textes, qu’ils soient publiés à L’école des loisirs ou aux Éditions de l’Olivier, des extraits de chansons. Ainsi, c’est Christophe Miossec⁴¹⁶ et Les Têtes Raides⁴¹⁷ qui sont cités au début de *On ira voir la mer*⁴¹⁸, Dominique A.⁴¹⁹ au début de *Comme les doigts de la main*⁴²⁰ ou encore un extrait des paroles de « Tu ne me dois rien », chanson écrite par Philippe Djian⁴²¹ et interprétée par Stephan Eicher tous deux cités au début de *Des vents contraires*⁴²². Ces mentions peuvent être un clin d’œil à une collaboration antérieure⁴²³ voire un hommage car Adam admire par exemple la plume de Dominique A.⁴²⁴ et établissent des connivences affectives avec les univers musicaux d’artistes contemporains d’Adam mais opèrent aussi comme annonce thématique. Comme si la citation musicale annonçait la couleur, en l’occurrence celle du deuil. Les personnages de *On ira voir la mer*, *Comme les doigts de la main* ou *Des vents contraires* sont en effet tous confrontés à la perte et à la difficile tâche de survivre aux morts. L’épigraphe qu’on trouve en ouverture du roman pour adultes *Poids léger*⁴²⁵, s’il cite les mots d’un chanteur moins connu, s’inscrit dans la même veine :

Le deuil n’existe pas. On se souvient.
On se souviendra toujours de tout.
Dans les moindres détails.

BERTRAND BETSCH

⁴¹⁵ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 159-160.

⁴¹⁶ « Regarde-moi sans défiance/Sans coup de sonde, sans froideur/Oh ma belle innocence/Qui avance à coups de cutter. »

⁴¹⁷ « ... et la mer, elle s’invente pas/et nous on crève à rester là [...] /Mais c’est pas fini, on va continuer/à voler dans les airs, et les supermarchés »

⁴¹⁸ Olivier Adam, *On ira voir la mer*, Paris, L’école des loisirs, « Médium », 2002.

⁴¹⁹ « Fais-moi revenir au monde/le toucher sans mettre des gants/même pour sentir qu’il s’effondre/même s’il n’y croit plus comme avant/fais-moi retrouver mon ombre/perdue dans l’ombre qui me tient/le souvenir du lendemain/de flèches lancées dessous les combles »

⁴²⁰ Olivier Adam, *Comme les doigts de la main*, Paris, L’école des loisirs, « Médium », 2005.

⁴²¹ « On ne refait pas sa vie/On continue seulement/On dort moins bien la nuit/On écoute patiemment/De la maison les bruits/Du dehors/L’effondrement »

⁴²² Olivier Adam, *Des vents contraires*, op. cit.

⁴²³ Olivier Adam fait partie des seize auteurs ayant écrit une nouvelle à partir d’une chanson de Dominique A.. Ces nouvelles figurent dans le recueil *Tout sera comme avant* publié en 2004 chez Verticales.

⁴²⁴ Je renvoie à ce propos à l’article en ligne d’Arnaud Cathrine : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/07/14/la-poesie-epuree-de-dominique-a_1548752_3260.html

⁴²⁵ Olivier Adam, *Poids léger*, op. cit.

Or on retrouve un an plus tard, dans le corps du roman *La messe anniversaire*⁴²⁶ publié dans la collection « Médium » de L'École des loisirs et dépourvu de toute épigraphe les mêmes mots extraits de cette chanson de Bertrand Betsch. Dans ce roman, tour à tour vont parler Titou, Sophie, Nico, Marilou et Alex qui tentent de survivre un an après le décès de leur amie Caroline qui s'est accidentellement défenestrée lors d'une soirée lycéenne. C'est à la fin du monologue de Sophie que l'intertexte surgit :

Un jour chez Titou, en fouillant dans ses disques, je suis tombée sur un de ces chanteurs dépressifs qu'il aime tant et il y avait ces phrases :

Le deuil n'existe pas. On se souvient. On se souviendra toujours de tout. Dans les moindres détails.

Ces phrases, je ne cesse de me les répéter. C'est comme un vœu que je forme. Un souhait, une croyance, un talisman. Le deuil n'existe pas et je ne t'oublierai jamais.

Je crois qu'au fond en t'écrivant, ce soir comme tant d'autres soirs auparavant, comme tant d'autres soirs à venir, c'est juste ça que je voulais te dire. Le deuil n'existe pas et je ne t'oublierai jamais.⁴²⁷

La chanson citée et répétée, dont les paroles sont conjuguées au présent et au futur, est convoquée pour son pouvoir incantatoire par le personnage endeuillé qui trouve dans les mots d'un autre ce qu'elle n'aurait pu mieux formuler et manifeste aussi par cet usage l'évitement de sa propre subjectivité probablement trop douloureuse. Cette chanson qui affirme le refus de faire son deuil si cela signifie oublier suggère également que l'expérience de la mort est universelle et soude une communauté fondée par et dans cette expérience que les personnages d'Adam partagent avec le lecteur adulte comme avec le lecteur adolescent, mais aussi avec l'auteur lui-même ayant sélectionné cette dédicace pour *Poids léger*. Ainsi l'usage de la citation musicale dans la diégèse du roman *La messe anniversaire* permet à l'auteur de dire avec pudeur quelque chose de l'état psychologique du personnage, mais fait aussi signature pour le lecteur transgénérationnel qui connaît d'autres textes de l'écrivain et reconnaît son univers et ses obsessions par l'affichage réitéré de ces affinités électives dans le péri-texte comme dans le corps du texte.

⁴²⁶ Olivier Adam, *La messe anniversaire*, op. cit.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 68.

Dans le numéro 5 intitulé *Chanson/Fiction* de la revue critique de fixxion française contemporaine, Bruno Blanckeman a interviewé Christophe Honoré et l'a interrogé sur la place et la fonction de la chanson dans son œuvre. Leur échange (déjà signalé dans le chapitre I) est particulièrement stimulant, notamment quand ils comparent l'usage de la chanson dans l'œuvre pour enfants d'Honoré avec sa convocation dans l'œuvre pour adultes :

Bruno Blanckeman Le rapport à la chanson est-il du même ordre quand vous écrivez des livres pour enfants ou pour adolescents ?

Christophe Honoré J'ai cité Dominique A en sachant très bien que le public qui me lisait ne savait pas qui était Dominique A. On ne peut pas jouer sur l'effet madeleine ou sur le partage, il y a un côté plus pédagogique, "Tiens, essaie d'aller voir là, il y a une chanson française de qualité...". C'était aussi des gens qui m'aidaient à écrire. Quand j'ai commencé à écrire des romans, il y a eu une nouvelle vague, dont Miossec et Dominique A, qui écrivaient des chansons dont le style s'accordait à ce que j'étais alors en train de chercher. Travaillant sur mes phrases, des humeurs, des paroles d'eux arrivaient, pourquoi ne pas les mettre alors ? Si je pense à quelqu'un, que ce soit dans les films ou les romans, j'aime l'idée d'intégrer ce qui m'a traversé l'esprit, même si ça doit faire coquille d'œuf. En littérature jeunesse, on n'est pas dans un domaine partagé : ce que je cite ne renvoie jamais pour eux à une mémoire, on est donc plus dans un rapport de signifié, comme un proverbe qui permet soudain d'exprimer quelque chose. On est moins sur l'idée de travailler avec la mémoire du lecteur. Ce qui n'est pas sans m'étonner. Rares sont les références littéraires dans un roman jeunesse, comme si l'on parlait de l'idée que l'enfant n'avait jamais lu personne d'autre que nous. [...]

B. B. Ce côté pédagogique, on le trouve chez certains, je pense aux quelques livres jeunesse qu'Antoine Volodine a pu écrire sous le nom de Manuela Draeger, l'un de ses hétéronymes, c'est plein de références, mais cela se lit un peu, pour un jeune lecteur, comme des références à l'envers, que l'enfant découvrira peut-être plus tard...

C. H. "Tiens, j'avais déjà lu ça quelque part"... c'est une idée très belle, une mémoire non pas à rebours mais...

B.B. ...par anticipation.⁴²⁸

Il n'est évidemment pas dit que parce que Christophe Honoré et Olivier Adam mobilisent les mêmes références musicales, ils les utilisent de la même manière dans leurs romans. Toutefois le fonctionnement plus thématique et didactique de la citation dont parle Honoré dès qu'il écrit pour la jeunesse paraît assez logiquement pouvoir être transposé au travail d'Adam alors que la citation musicale, notamment lorsqu'elle est en exergue d'un texte pour adultes, convoquerait davantage sa culture et sa mémoire pour installer d'emblée un climat propre à l'œuvre. La remarque de Blanckeman sur l'emploi original de l'intertextualité par Draeger comme sollicitation d'une mémoire à venir n'étonne pas quand on connaît le « post-exotisme » et peut plus largement rappeler que là aussi un lecteur transgénérationnel a

⁴²⁸ <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.14/662>

vocation à naître et à prolonger adulte ses lectures enfantines pour en mesurer toute la portée comme nous le verrons dans les pages qui suivent.

La part du narrataire

Tandis que la dédicace comme l'épigraphe peuvent incontestablement être considérés à l'orée de l'œuvre de quelques *crosswriters* comme les lieux stratégiques d'une adresse de l'auteur au lecteur réel⁴²⁹ l'encourageant à une lecture intratextuelle, comment ménager une place à ce lecteur transgénérationnel dans le corps du texte où ce sont davantage les instances narratives qui ont leur place ? Dominique Souton qui écrit aussi bien à L'école des loisirs qu'aux Éditions de l'Olivier confie dans un entretien ne jamais dédicacer ses livres ou presque car elle a « le sentiment que ceux qui doivent se sentir concernés et dédicacés [sic] en quelque sorte sont déjà inscrits dans le texte⁴³⁰ ». Comment donc inscrire dans le texte une incitation à faire la navette entre livres pour adultes et livres pour enfants qu'on a signés du même nom de plume et qui tissent un inter-dit ? C'est désormais la partition du « narrataire invoqué⁴³¹ » qu'on examinera dans cette perspective.

Dans *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Daniel Delbrassine insiste sur les ingrédients du succès du roman pour adolescents :

⁴²⁹ La mention des ouvrages que tel ou tel auteur a publiés dans une autre maison d'édition à destination d'une autre tranche d'âge fait partie du péri-texte éditorial. Cette invitation à (faire) découvrir un autre corpus ne vient pas directement de l'auteur et n'a pas été commentée ici. On remarque toutefois que concernant Honoré et Draeger, c'est dans leurs livres pour adultes que leurs livres pour enfants sont mentionnés et non l'inverse. Neuf titres publiés à L'école des loisirs sont même donnés dans *Onze rêves de suie* de Draeger alors que dans *Le livre pour enfants* d'Honoré il est juste précisé que ce dernier écrit aussi pour la jeunesse. En informant le lecteur de l'œuvre pour adultes que l'écrivain qu'il lit a aussi écrit pour des enfants, les Éditions de l'Olivier favorisent en tout cas la visibilité de la production destinée à la jeunesse de leurs auteurs, en l'occurrence dénichés par L'école des loisirs et incidemment peuvent susciter l'émergence de lecteurs transgénérationnels.

⁴³⁰ http://www.ecoledesloisirs.fr/video.php?AUTEUR=631&rub=AUTEUR&envoi_auteur=afficher

⁴³¹ Vincent Jouve dans son ouvrage *La lecture* inventorie les différents types de narrataires et distingue le « narrataire-personnage » intradiégétique qui joue un rôle dans l'histoire, le « narrataire invoqué », « lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit » et enfin le « narrataire effacé » extradiégétique. Vincent Jouve, *La lecture*, op. cit., p. 27-29.

« compréhension », « séduction » et « respect »⁴³² du lecteur. Parmi les stratégies mises en œuvre pour plaire au lecteur, celle de la proximité consiste à offrir de nombreux récits dans lesquels on repère la présence d'« un discours directement adressé au lecteur »⁴³³, soit à ce « narrataire invoqué ». Cette proximité sera d'autant plus grande que le narrateur est souvent un pair⁴³⁴ (toutefois majoritairement masculin comme le constate Delbrassine ce qui ne va pas sans poser quelques questions en termes de représentations des genres⁴³⁵) qui « prodigu[e] des conseils [au lecteur] ou même partage avec lui un secret, toutes démarches qui visent à instaurer une connivence, une complicité, mais aussi à renforcer l'illusion de réalité du personnage narratif »⁴³⁶. Cette adresse au « narrataire invoqué », privilégiée dans la littérature de jeunesse, ne date évidemment pas d'hier dans la littérature générale (qui ne cultive pas toujours cette entente) et apparaît aussi chez quelques *crosswriters*, y compris dans le texte pour adultes. Ainsi, pour donner un visage à son fameux « lecteur confident » dont la présence s'est avérée nécessaire pour que le « narrateur homosexuel » paraisse dans *Le livre pour enfants*, Honoré use de l'hypotypose en l'apostrophant :

À trente-quatre ans maintenant, il serait temps que je possède quelques certitudes sur mon lecteur confident. À qui ressemblez-vous ? Comment puis-je vous reconnaître ? Êtes-vous, par exemple, passionné de cinéma japonais ? Déterminé à toujours vous coiffer comme un étudiant ? Convaincu que l'adolescence des garçons s'achève à vingt-sept ans ? Êtes-vous un grand amateur d'oiseaux ? Voilà, vous êtes-vous occupé d'oiseaux parce que les oiseaux ont captivé votre imagination, et parce qu'ils « semblaient être, parmi tous les êtres créés, les plus proches des purs esprits – ces petites créatures dont la température est de 51 degrés » ? Non, il n'y a aucune raison que mon lecteur confident ressemble au lecteur moyen de Buddy Glass. Je pressens que vous ressemblez plutôt à un personnage d'une nouvelle de Thomas Valentès intitulée *À qui je renonce* : ce deuxième fils dont le père fou, prétendant que dans sa famille se cachait le diable, s'enfermait des jours entiers dans la salle de bains pour lui échapper. Vous êtes cet enfant orgueilleux, vous ne doutez pas que le diable en question c'est vous, et vous passez des heures derrière la porte de la salle de bains, transformant votre voix, à tourmenter votre père. Lisant, vous êtes cet enfant tremblant, précisément dans l'instant où votre mère vous surprend agenouillé derrière la porte, alors que vous venez de déclamer « dis seulement une parole et tu seras guéri », et qu'elle se met à rire, refusant de vous prendre au sérieux, vous incitant à « jouer dehors plutôt que

⁴³² Voir introduction p. 27.

⁴³³ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, op. cit., p. 250.

⁴³⁴ *J'élève ma poupée*, parodie de manuel de puériculture écrite par Honoré fait à cet égard exception puisque comme le revendique son auteur c'est un narrateur adulte qui s'adresse sévèrement aux enfants en assénant dès l'introduction p. 12 : « Il n'est pas question que nous débattions des heures sur chacune de mes remarques. [...] Aussi, afin que ce livre ne soit pas totalement inutile, ni désagréable à écrire comme à lire, je te propose de décider à partir de maintenant que j'ai toujours raison ».

⁴³⁵ Ce constat étayé apparaît p. 248 de l'ouvrage de Delbrassine.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 251.

d'embêter ton père ». Ce qui vous captive c'est d'observer le temps qu'on mettra à ne plus prendre au sérieux le mal que vous vous efforcez de commettre. Vous êtes un grand amateur de diableries, cher lecteur, et en tant que narrateur homosexuel, j'excite votre imagination. Bien, nous avançons.⁴³⁷

Dans ces lignes, à l'instar de Diderot, de Balzac ou de Butor, Honoré s'adresse directement à une figure de lecteur. S'il le mitraille ici de questions, c'est pour tenter d'en dessiner les contours. Puis, c'est de la comparaison que l'écrivain tâte pour en préciser les traits mais ce procédé tout comme l'énumération de questions rhétoriques saturent la prose honorienne et laissent finalement peu de place au lecteur réel. Ils servent à rebours à fictionnaliser à l'environ ce « lecteur confident », en d'autres termes le narrataire, d'autant plus qu'Honoré recourt à l'intertextualité pour le convoquer et fait tour à tour référence à un des personnages récurrents de Salinger, Buddy Glass, et de manière plus vertigineuse encore à Thomas Valentès, un des protagonistes de son premier roman pour adultes *L'infamille*⁴³⁸. Il ne s'agit pas tant pour Honoré de distinguer ou rapprocher son « lecteur confident » de ces « êtres aux entrailles de papier » que de convoquer la culture littéraire du lecteur réel. Honoré balaie d'un revers de main l'hypothèse que son « lecteur confident ressemble au lecteur moyen de Buddy Glass », soit qu'il ait quelque point commun avec le lecteur lambda du personnage principal et narrateur de certaines nouvelles de Salinger parfois considéré comme le double de l'auteur. Si Honoré lui préfère « un personnage d'une nouvelle de Thomas Valentès » comme modèle, il met ici en abyme sa propre création et va chercher des ressemblances potentielles entre son « lecteur confident » et la création, qu'il portraiture en enfant pervers, d'un auteur fictif. Pour reprendre la paronomase lacanienne, cette perversion supposée et même imputée au « lecteur confident », terminologie que le « narrateur homosexuel » emploie aussi bien dans *Le livre pour enfants* que dans *J'élève ma poupée*, inviterait-elle le lecteur transgénérationnel à une « père-version » ? Le *crosswriting* que pratique Honoré lui permet en effet de parler de son père comme cela a pu être analysé précédemment et cette figuration du narrataire accompagnerait alors le lecteur réel dans ce mouvement vers le père du « narrateur homosexuel », instance commune aux deux corpus.

⁴³⁷ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 25-26.

⁴³⁸ Christophe Honoré, *L'infamille*, Paris, Seuil, « Points », [1997] 2005.

Pour mettre en mouvement sa faculté créatrice, c'est en tout cas une fiction de lecteur « excit[ant son] imagination » que désire Honoré, mais c'est une fiction dont le pouvoir excitant ne fonctionne que sous le regard du lecteur réel dont la pulsion scopique est attisée. Par un vertigineux jeu d'adresses s'entrebâille alors un espace singulièrement érotisé où auteur et lecteur se désirent pour mieux s'entrevoir. Cette érotisation n'est pas sans rappeler un autre passage de *Le plaisir du texte* dans lequel Roland Barthes écrivait :

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).⁴³⁹

Celui qui avait déboulonné l'auteur ne change pas de discours et s'inscrit toujours en faux contre une pratique institutionnelle de la littérature se rabattant uniquement sur des considérations biographiques. Cependant, si le texte s'avère désormais central, Barthes n'en a pas fini avec la figure de l'auteur dont l'autorité s'est effondrée mais qui ne cesse de hanter le texte. D'une certaine manière, le texte, cet « objet fétiche », cet artefact magique, est traversé par le désir réciproque et nécessaire de l'auteur pour le lecteur et du lecteur pour l'auteur. Désir mutuel qui tout à la fois précède le texte et sourd du texte. L'écriture polyadressée de quelques *crosswriters* parmi lesquels se trouve Christophe Honoré manifesterait d'autant plus ce désir que sa lisibilité en dépend et emprunterait en l'occurrence le détour par le discours au narrataire pour affleurer.

Dans *Balzac, discours et détours*, Éric Bordas consacre un chapitre de son étude au « discours au narrataire, discours du narrataire ». Il y note l'abondance dans le dispositif énonciatif des récits balzaciens d'adresses au lecteur et rappelle que le « narrataire est membre du personnel d'énonciation du récit, à l'égal du narrateur ou des personnages » et

⁴³⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 39.

qu'« il ne doit donc en aucun cas être confondu avec le lecteur⁴⁴⁰ ». Selon Bordas, les « inscriptions du narrataire sont avant tout des signes, des manifestations de la présence d'un narrateur qui manipule à sa guise un lecteur imaginé pour atteindre un lecteur supposé⁴⁴¹ ». Plus loin, après avoir envisagé la caractérisation du narrataire balzacien et les modalités de sa participation à l'acte d'écriture du récit comme autant de stratégies narratives, Bordas dans une sous-partie intitulée « Narrataire vs lecteur », par un dialogue avec la pensée de Franc Schuerewegen, en arrive à l'idée que :

la dialectique de la lecture se manifeste en ce que le narrateur s'adresse au mauvais narrataire pour atteindre le bon lecteur. Le *captatio benevolentiae* fonctionne en creux et par antiphrase : « Le narrataire, dans *Le Père Goriot*, n'a pas accès au texte, il est *apostrophé* – dans le sens rhétorique du terme⁴⁴² – pour montrer aux autres (aux bons lecteurs) ce qu'il ne faut pas faire, ce contre quoi il faut lire. [...] À la limite, plutôt que de créer un lecteur possible, le narrataire vient inscrire dans le texte une *impossibilité* de lire, une attitude herméneutique que le discours narratif semble éliminer tout en la représentant » (Schuerewegen, *ibid.*, pp. 250-252). C'est pourquoi le narrataire, qui n'est ni une personne ni un être de chair, est cette instance narrative originale, indispensable pour que le récit ait un aboutissement. « Le narrataire, c'est le lecteur déjà en place, celui que le texte a créé pour lui-même, celui qui m'est étranger. D'où il s'ensuit que, pour le narrateur, s'adresser au narrataire, c'est obliger le lecteur (le « vrai ») à se penser *différemment*. [...] » (Schuerewegen, *ibid.*, p. 252) [...]

Ainsi le rapport du narrateur à son narrataire fonctionne avant tout comme un mode de lecture inscrit dans le texte. Par des adresses, le narrateur prévient des objections, donne des conseils qui doivent guider le lecteur virtuel pour produire une lecture positive. Faute de pouvoir créer le *vrai lecteur*, Balzac s'est inventé un narrataire rhétorique qui lui permet d'inscrire la réception du texte dans le texte même et motive ainsi l'énonciation discursive dans une perspective illocutoire. [...] Le narrataire est donc pour lui un outil manipulable, soumis à son autorité, et qui détermine *a contrario* le mode de lecture souhaité.⁴⁴³

Il ne s'agit pas bien évidemment de rapprocher l'écriture du romancier, dramaturge et cinéaste des XX^e et XXI^e siècles de celle du père de *La Comédie humaine*. Les réflexions de Bordas sur le rôle dévolu au narrataire dans la somme balzacienne n'en demeurent pas moins intéressantes pour réfléchir aux apparitions de ce narrataire dans l'œuvre de Christophe Honoré. Et s'il était portraituré non seulement pour mettre en branle l'écriture et aiguiller en direction de l'inter-dit mais aussi pour inciter le lecteur réel à se désolidariser de cette figure de « lecteur confident » et à adopter un tout autre mode de lecture ? S'il ne ressemble pas « au

⁴⁴⁰ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997, p. 234.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁴² L'auteur fait allusion à la définition de l'apostrophe selon Fontanier : « cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet », *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 371 (première édition, 1821-1830). (Note de É. Bordas)

lecteur moyen de Buddy Glass », pourquoi serait-il davantage un double d'un personnage sorti de l'imagination de Thomas Valentès ? Les lignes qui s'attardent sur ce narrataire en font un enfant terrible, sadique, ayant la prétention de pouvoir entretenir la folie d'un père persuadé que le diable a pris possession d'un des membres de sa famille. Comment interpréter l'insistante répétition du mot « diable » et de la formule « grand amateur de diableries » ou le pastiche de la célèbre formule biblique « "dis seulement une parole et tu seras guéri"⁴⁴⁴ » ? Faut-il les envisager comme indices supposant de manière insistante d'indéfectibles liens entre la littérature et le « mal » et rappelant à l'hypocrite lecteur que personne n'ignore son attirance pour le malin ? Et si tous ces éléments au lieu de renvoyer à une conception de la littérature « introspective, écrite sans, mauvaise » renvoyaient *a contrario* à l'idée d'une littérature « projetée, écrite pour, bienveillante⁴⁴⁵ » ? Il n'est guère flatteur pour le lecteur d'être identifié à celui qui torture son père en épousant sa démence et on pourrait envisager qu'une réaction de mise à distance de ce « modèle » de lecteur maléfique et malveillant s'impose presque naturellement. Étymologiquement, le mot diable vient du grec *diabolos* signifiant « qui désunit ». L'hypothèse intratextuelle qui est à la base de cette thèse envisage en effet à rebours de confronter des ouvrages parus dans des maisons d'édition différentes pour des publics d'âges distincts afin qu'un inter-dit, que seul ce rapprochement permet d'entendre, émerge, notamment à propos d'un père dont la mort a été éludée. Ainsi, du narrataire au lecteur réel les chemins ne sont pas directs et l'un ne renvoie pas de manière transparente à l'autre mais assurément l'adresse au narrataire participe toujours d'une sollicitation du lecteur réel d'autant plus convié au travail interprétatif qu'un inter-dit attend sa participation. Non seulement cette adresse a permis l'émergence du « narrateur homosexuel » commun à la production destinée aux adultes et à celle destinée aux enfants mais encore elle conforte l'hypothèse d'un inter-dit inscrit dans la pratique du *crosswriting* - en d'autres termes d'une « écriture pour » - adressé à un lecteur réel susceptible d'embrasser une production pourtant destinée à deux publics bien distincts. On notera enfin que si le narrateur invoque et provoque également le « lecteur confident » dans la littérature de jeunesse

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 278-280.

⁴⁴⁴ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 46. Ce passage a déjà été cité et a fait l'objet d'un commentaire dans la partie « Champ de bataille » du chapitre I.

d'Honoré, il le portraiture davantage en sympathique « délégué de lecteurs⁴⁴⁶ ». Les incitations à lire⁴⁴⁷ y sont directes et puisent exclusivement dans le catalogue de L'école des loisirs soit dans un répertoire de textes contemporains de littérature de jeunesse et l'invitation à prolonger les lectures enfantines par des lectures de grands ne figure pas. Le lecteur transgénérationnel est un adulte dans l'univers d'Honoré.

Dans le monde « post-exotique », la figure du lecteur est, on l'a vu, également incontournable et on peut avancer que l'œuvre volodinienne s'inscrit dans une subtile et complexe poétique de l'adresse, notamment théorisée dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Mais comment appeler un lecteur transgénérationnel dans l'œuvre « post-exotique » de Manuela Draeger et faire signe vers l'inter-dit qui siège entre des publications à L'école des loisirs et des publications aux Éditions de l'Olivier ? Le narrataire est-il une instance à cet égard efficace ? Quand on commence *Onze rêves de suie* publié aux Éditions de l'Olivier, le narrataire du texte pour adultes se présente comme intradiégétique puisqu'il s'agit d'un des jeunes gens prisonniers du bâtiment Kam Yip en train de brûler auquel une narratrice anonyme, mais également personnage, et dans la même situation, s'adresse : « Ton nom Imayo Özbeg. Tu es en train de brûler. Je vais à toi. Mes souvenirs sont les tiens⁴⁴⁸ ». Ces deux instances narratives sont toutefois précaires et tournoyantes car elles changent au fil des chapitres (il n'est d'ailleurs pas toujours possible de les identifier nommément) à tel point que le livre s'achève ainsi :

Ton nom Maryama Adougāi. Je porte le même nom, moi aussi. Nous sommes plusieurs dans ce cas, maintenant. C'est la fin. Nous portons toutes le même nom, tous et toutes. Il y a un moment, ce nom était Rita Mirvrakis, mais maintenant nous nous appelons Maryama Adougāi, tous et toutes, garçons et filles. [...] Tu appelles. Il n'y a plus ni temps ni espace, il n'y a plus que des flammes et de l'obscurité enflammée. Tu dis ton nom, notre nom, et tu appelles. [...] Tu ouvres la bouche, mais à l'intérieur il n'y a plus ni souffle ni mots. [...] Je n'ai plus la force d'oublier, je n'ai plus la force de te le dire, mais : mes souvenirs sont les tiens.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Christophe Honoré, *J'élève ma poupée*, op. cit., p. 109.

⁴⁴⁷ Ces conseils de lecture ont déjà été mentionnés et commentés dans la sous-partie « Lignes éditoriales » du chapitre I.

⁴⁴⁸ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op.cit., p. 7.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 196-197.

Narrateurs et narrataires n'ont pas d'identité stable et finissent surtout par ne plus pouvoir être distingués. Telle une peau de chagrin, l'espace entre les interlocuteurs diminue au point de disparaître quand les identités fusionnent (au sens figuré et propre à la fois puisque les voix se confondent tandis que les corps se consomment⁴⁵⁰). Quand il n'est plus possible de s'adresser, le silence s'impose. Ces narrataires évanescents, « lecteurs détenus » volodiniens, placent-ils alors le lecteur réel dans une inconfortable position dès qu'il adhère un tant soit peu aux valeurs du « post-exotisme » ou l'amènent-ils *a contrario*, comme l'écrivait Bordas à propos du narrataire balzacien, à se penser différemment et par exemple à envisager la possibilité qui lui est encore donnée d'exercer sa liberté contre les liquidateurs de l'égalitarisme ? Ce n'est en tout cas guère par le biais de l'adresse au narrataire que le texte pour adultes s'ouvre aux textes pour enfants de Draeger.

Le narrataire des textes jeunesse est, lui, un « narrataire invoqué » qui ne fait pas partie de la diégèse. Il a davantage les traits du « lecteur occasionnel » qu'on introduit et forme en douceur à l'univers « post-exotique » tel que Volodine l'explicite à propos du « române ». Ce genre pratiqué par Draeger à L'école des loisirs si on se fie à la liste de 343 ouvrages « post-exotiques » déjà parus, à venir ou totalement fictifs qui clôt *Le post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* se soucie en effet du néophyte :

Aucun auteur n'oublie que des lecteurs extérieurs au post-exotisme, extérieurs au quartier de haute sécurité, que des sympathisants de toute espèce peuvent s'aventurer dans la sphère du post-exotisme. C'est pour eux un voyage périlleux, sans tenue de sauvetage, au milieu de hantises et de hontes qu'aucune de leurs certitudes de départ ne les aide à surmonter. On s'arrange pour qu'ils soient accueillis dans l'univers fermé du texte et qu'ils apprennent à le visiter sans s'y perdre.⁴⁵¹

Ainsi Bobby Potemkine, le jeune héros et narrateur des livres pour enfants signés Draeger, interpelle en ces termes son destinataire dans *Un œuf dans la foule* :

Le livre que j'ai pris pour lire en attendant la tombée de la nuit était une histoire écrite par Manuela Draeger. Je ne sais pas si vous connaissez cet auteur. C'est important, tout de même, de savoir qui signe les livres qui vous font découvrir des mondes inconnus. Plus tard, vous lirez des œuvres de Lutz Bassmann, d'Ellie Kronauer, de Virginia Woolf, et si tout se passe bien, d'Andreï Platonov, de Haruki

⁴⁵⁰ Je dois cette idée à Frédéric Briot et à son très bel article « Black Manuela » dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel, *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, *op. cit.*, p. 197-207.

⁴⁵¹ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze*, *op.cit.*, p. 43.

Murakami ou de Maria Schrag. Et vous voyagerez loin avec eux. Moi, ce soir-là, j'avais sous les yeux un petit roman de Manuela Draeger.

Et j'étais transporté dans un monde étrange.

C'est justement ça que je cherche quand je me plonge dans un livre : me sentir comme chez moi dans un monde étrange. Très franchement, je ne crois pas qu'il puisse exister quelque chose de meilleur comme sensation.⁴⁵²

Dans ces quelques lignes qui brisent l'illusion romanesque, Bobby Potemkine parle de sa lecture et focalise sur quelques noms d'auteurs dont celui de Draeger, créant d'abord un effet de mise en abyme. Parmi les écrivains cités, deux autres hétéronymes de Volodine, à savoir Lutz Bassmann et Elli Kronauer, auxquels s'ajoute une autre dissidente « post-exotique » dont le nom figure parmi « l'inventaire fragmentaire des dissidents décédés⁴⁵³ » dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : Maria Schrag. Cette bibliothèque idéale est complétée par trois grandes figures de la littérature mondiale. Si Volodine brouille comme toujours les pistes et rend poreuse la frontière entre fiction et réalité, cette digression est surtout une invitation à lire et une déclaration d'amour à une certaine littérature, celle qui consiste notamment à « écrire en français une littérature étrangère⁴⁵⁴ » mais là où le discours destiné aux adultes plongeait le lecteur dans un univers sombre et inquiétant, Draeger ménage le lecteur enfant et adopte une position éthique qui respecte sa fragilité. Seul le lecteur connaisseur du « post-exotisme » établira des relations entre ces recommandations bibliographiques et le projet de Volodine.

Stratifiée et complexe, la réception des textes de Volodine et hétéronymes telle qu'elle est anticipée et programmée - notamment en ce qui concerne les textes publiés à l'*école des loisirs* - peut donc être envisagée comme plurielle puisque différents niveaux de lecture sont envisageables. Le « liseur » ou le « lu » selon la terminologie de Picard aura une lecture d'autant plus naïve des romances de Draeger qu'il ignore tout du « post-exotisme » alors que le « lecteur », capable de mettre en œuvre un savoir critique sur le texte, sera par exemple davantage sensible à sa dimension politique. Ainsi, dans les dix brefs « romances » signés Manuela Draeger que publie L'école des loisirs entre 1991 et 2011, la police ayant disparu, le personnage de Bobby Potemkine mène tant bien que mal des enquêtes surréalistes dans un

⁴⁵² Manuela Draeger, *Un œuf dans la foule*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2008, p. 24.

⁴⁵³ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op.cit.*, p. 14-16.

⁴⁵⁴ Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *op. cit.*

univers post-apocalyptique où il s'agit de retrouver Lili Soutchane, l'inventeuse du feu⁴⁵⁵ ou de sauver la nouille Auguste Diodon avant qu'un enfant ne l'avale⁴⁵⁶... Oniriques, tendres et loufoques, ces récits réjouissent l'amateur de littérature du *nonsense* et n'ont, en apparence, rien de politique.

Sans trop anticiper sur le chapitre III dans lequel il s'agira d'examiner les effets de sens de l'intratextualité, on peut déjà dire que relire les textes de Draeger destinés à la jeunesse en connaissant ses textes pour les adultes, et plus largement son appartenance au mouvement « post-exotique » - ce que l'adresse au lecteur citée précédemment incite à faire - rend patente leur dimension politique et les éclaire d'un jour nouveau. Nécessairement cryptée pour échapper à la censure, cette œuvre distille avec humour une critique des totalitarismes pour promouvoir des valeurs comme la xénophilie et revivifier certains symboles. Ainsi, dans *L'arrestation de la grande Mimille*⁴⁵⁷, « les poissons qui vivent à l'intérieur des murs lâchent des bulles cubiques et très bleues⁴⁵⁸ », lesquelles s'agglutinent les unes aux autres afin de rétablir la police en fabriquant un shérif nommé la grande Mimille, dans l'usine désaffectée de la ville. Opposés à ce projet, Bobby Potemkine et ses amis cherchent un moyen d'arrêter la grande Mimille et c'est fortuitement, comme toujours, qu'une solution est trouvée : drapeaux rouges, serpillières et tisane ! L'odeur qui s'exhale de « la tisane de galé des Algonquins, de myrique aquatique, de myrice odorante, de piment onirique et de groseille polaire⁴⁵⁹ » combinée à l'agitation de hardes et de drapeaux rouges vient à bout de l'ennemi et le dissout de manière magique. Si le drapeau rouge, instrument ici d'une lutte obstinée mais pacifique, est chargé de connotations révolutionnaires... il fonctionne dans la fiction pour enfants associé à la tisane. Comme si dans l'antichambre ou la *nursery* du « post-exotisme », les principes actifs étaient là mais dilués afin de ne pas heurter les jeunes lecteurs par la mise en scène traumatisante de la violence et de la souffrance. Comme si à doses infinitésimales, implicitement, d'inconscient à inconscient, la pensée « post-exotique » était distillée au jeune lecteur, largement sensibilisé déjà à l'onirisme de cette littérature. Chez Volodine, le lecteur

⁴⁵⁵ Manuela Draeger, *Pendant la boule bleue*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

⁴⁵⁶ Manuela Draeger, *Au nord des gloutons*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

⁴⁵⁷ Manuela Draeger, *L'arrestation de la grande Mimille*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2007.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

transgénérationnel est donc aussi un adulte mais c'est l'enfant qui est invité à le devenir par l'adresse au narrataire.

En choisissant de consacrer une thèse au phénomène contemporain du *crosswriting* et en focalisant plus particulièrement sur les *crosswriters* usant de ce va-et-vient pour tisser un inter-dit uniquement perceptible par un *crossreader* invité à faire la navette entre les deux corpus, la question du geste d'adresse de celui qui écrit s'est imposée. Puisque l'inter-dit réclame un lecteur réel pour être entendu, son existence même ébranle la conception intransitive de la littérature que le structuralisme a théorisée et largement diffusée. Évidemment on ne liquide pas si facilement cet héritage et il n'est d'ailleurs pas question de faire fi de tout ce que cette époque a apporté à l'étude des textes ou encore à la connaissance du fonctionnement du langage. Mais force est de constater dans d'autres discours critiques la possibilité d'envisager autrement la littérature, y compris chez un Roland Barthes qui dans *Le plaisir du texte* abondamment cité infléchit sa pensée et fait revenir l'auteur et le lecteur.

Lire ce Barthes-là, Quignard, Derrida ou Nancy arme pour mieux travailler cette question de la transitivité de la littérature pensée comme un appel sans lequel rien ne s'écrit/s'écrirait. Ainsi, écrire ne pourrait se faire que dans une espèce de tension vers un au-delà du texte, dans un mouvement vers un auditeur/lecteur dont la nécessaire présence (y compris quand cette figure est imaginaire) permet à quelque chose comme une pulsion invocante de traverser le langage articulé. La singularité de cet appel serait d'être simultanément et indissociablement une demande et une réponse dégageant un espace sans lequel la voix resterait sourde et s'inscrivant dans une dynamique dont l'origine est d'autant plus inassignable que l'idée du sujet comme monade ne tient pas. Les pages qui précèdent ont en effet mis en lumière la pluralité des voix qui habitent celui qui écrit, tout comme la nécessaire diffraction de la figure du lecteur.

Singulière adresse littéraire ! Entrevoir quelque chose de son fonctionnement, c'est en tout cas reconnaître qu'il faut qu'elle échappe. Car elle est « destinerrance ». Jamais

téléguidée ni télécommandée alors même qu'elle a besoin de la distance que le préfixe grec « télé- » dit bien, elle reste indomptable et imprédictible quoique projetée.

Souvent dissimulée au point d'avoir pu être oblitérée, cette dynamique de l'adresse affleure significativement dans l'œuvre contemporaine de quelques *crosswriters*, comme si notre époque semblait plus concernée que les années 70 par cette question de l'adresse et que le besoin d'être relié à un auditoire était aujourd'hui plus criant. L'inter-dit manifeste d'autant plus cela que c'est d'abord autour d'un vide, d'un blanc du texte, d'un trou que le lecteur est convié. Dans cette production, cet « au-delà du texte » ne serait donc pas à chercher en premier lieu du côté de valeurs ou d'idéologies à ériger, transmettre ou partager ni même du côté de ce que la littérature pourrait dire d'elle-même - soit d'un contenu et d'une transativité directe - mais serait d'abord un désir d'énonciation en tant que rapport à l'autre. C'est donc à la sollicitation du lecteur transgénérationnel et transtextuel voulu par l'inter-dit que je me suis en priorité intéressée. Circulant de discours épitextuels en commentaires métatextuels, passant de l'examen de la dédicace à l'observation de la partition du narrataire, ce « lectant », une fois qu'il s'est aventuré dans ce double corpus, est alors sensible aux phénomènes d'échos qui le traversent et que je me propose d'interpréter dans le chapitre à venir.

Chapitre III : Transtextualités

Infans, puer, adulescens, juvenis, senior, senex : toute société divise le temps du sujet humain ; elle crée des âges, les classe, les nomme et incorpore cette structure à son fonctionnement par la voie de rites initiatiques et de servitudes militaires ou de dispositions légales. C'était autrefois l'organisation symbolique qui prenait en charge ouvertement les âges (dans les sociétés ethnographiques) ; aujourd'hui, c'est la science : la médecine, la sociologie, la psychologie, la démographie, la criminologie, la politique elle-même, tous les discours « objectifs » s'empressent de diviser et d'opposer les âges. Le pluriel ainsi constitué (« les âges de la vie ») fait peser sur le sujet humain l'une des contraintes sociales les plus fortes qu'il ait à subir (l'âge, c'est vraiment l'Autre).

Qui veut les âges ? Les sociétés archaïques, les sociétés militaires, les sociétés concurrentielles, bref toute société forte, dès lors qu'elle s'attribue le droit de représenter les intérêts de l'espèce. L'intérêt de l'espèce est de clarifier, de coder le flux des générations, dans l'espoir de le maîtriser et de lui assurer un meilleur rendement (« Attends R pour me remplacer », ou « pousse-toi de là que je m'y mette » : c'est ce que dit scientifiquement le classement des âges). Pas de plus grand désordre social que des âges flous, indifférenciés, réversibles : innombrables ; pas de plus grande subversion que de vivre ou de penser contre la division des âges, de permuter librement les rôles humains, de retrouver l'adolescent dans le vieillard, l'enfant dans le mâle adulte, et de vouloir substituer aux degrés de la pyramide humaine, l'image d'un sujet tenu (uno tenore), qui ne pourrait se diviser que de lui-même, de l'intérieur, et qui aurait la même existence, de la première seconde de sa naissance à celle de sa mort.

La psychanalyse a au moins ce courage. Seule de toutes les sciences contemporaines, elle ne tient aucun discours sur les âges de l'homme : pour elle l'homme est sans âge : il n'a que l'âge de sa sexualité, mais cette sexualité n'est pas évolutive : elle passe son temps à revenir : originée dans la nuit la plus lointaine du nourrisson, elle est toujours là au moment de la mort, car l'homme transfère toujours (aime toujours), du premier au dernier souffle. Il m'arrive de me remémorer mythiquement les âges de ma vie : mais ce ne sont que les âges de mes transferts (de mes amours).

Roland Barthes⁴⁶⁰

Après avoir observé le phénomène éditorial en pleine expansion du *crosswriting* et les déplacements d'écrivains contemporains qui transitent de L'école des loisirs vers les Éditions de l'Olivier et inversement ; après avoir envisagé que certains se saisissent de cette pratique pour tisser des liens entre quelques-uns de leurs textes destinés à la jeunesse et d'autres destinés aux adultes afin qu'un inter-dit puisse siéger dans les blancs ménagés par ces translations ; après avoir questionné la transitivité de la littérature puisque l'existence de l'inter-dit suppose un geste d'adresse, ce sont désormais quelques effets de sens de ces aller-

⁴⁶⁰ Roland Barthes, « Puer senilis, senex puerilis », *Extraits inédits du cours sur « Le Discours amoureux »*, OCV, 1978, p. 481/482.

et-retour que j'examinerai dans ce chapitre intitulé « Transtextualités », terme désignant tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes, ici autographes mais destinés à des publics d'âges distincts.

Le préfixe « trans- » dont l'étymologie latine signifie « au-delà de », « à travers » marque le passage ou le changement. Les auteurs auxquels cette thèse est consacrée passent en effet à travers les frontières éditoriales et sillonnent aussi bien les régions de la littérature destinée à la jeunesse que celles de la littérature générale. Certains de leurs protagonistes migrent aussi d'une rive à l'autre ou grandissent au gré des différentes collections⁴⁶¹ que L'école des loisirs propose. De tels mouvements mais aussi la résurgence de motifs ou bien encore le déplacement d'un ouvrage d'une maison d'édition à une autre à l'occasion d'une réédition peuvent donner lieu à diverses interprétations qu'on ne peut échafauder sans tenir compte du fait que ces phénomènes se manifestent dans l'espace singulier d'un inter-dit structuré par la différence d'âge des lectorats supposés. La question des rapports entre générations, mais aussi celle de l'homme aux prises avec le temps seront donc au cœur des pages à suivre.

Rien d'univoque toutefois dans ces phénomènes intratextuels qui ne sont pas tous de même nature. Si certains accompagnent l'individu transitant d'une tranche d'âge vers une autre ou font dialoguer les générations et confortent en quelque sorte la distinction sociale des âges, d'autres donnent à voir ce qui justement ne passe pas et questionnent quelques évidences.

L'inter-dit se manifeste essentiellement à l'occasion du retour du même. Ce même que je perçois dans l'œuvre de certains *crosswriters* peut diversement être interprété comme figuration d'un jalon permettant de mesurer le chemin parcouru, repère permettant de distinguer les plus jeunes des plus âgés ou motif signifiant le partage d'un savoir ou d'une expérience. Mais ce même s'inscrit aussi parfois dans une forme de stase alors symptomatique d'un empêchement. Le terme de stase suppose en effet un arrêt ou un

⁴⁶¹ Pour rappel, les romans de L'école des loisirs sont proposés dans les collections « Mouche », destinée aux enfants de sept à dix ans, « Neuf », aux jeunes de neuf à douze ans et « Médium », aux adolescents de douze à seize ans.

ralentissement allant à l'encontre de l'idée de mouvement portée par le préfixe « trans- » et paradoxalement certaines manifestations transtextuelles sont de l'ordre de cette hantise plus statique que dynamique. Le mot renvoie par ailleurs au grec *stasis* par lequel l'antiquité grecque désignait la crise intestine, la guerre civile, par opposition à *polemos*, terme attaché à l'idée de guerre contre un ennemi extérieur. Or l'inter-dit quand il exhibe quelque chose qui ne passe pas semble en effet s'inscrire dans un contexte de crise propre au sujet et à son environnement proche ou encore dans ce qui s'apparente à un conflit intérieur.

Barthes, dans la première partie intitulée « Classement » de l'article de 1978 « Puer senilis, senex puerilis », usait du chiasme pour interroger nos représentations des classes d'âge et sa méditation est éclairante. Si nous nous figurons que les âges se succèdent, c'est uniquement parce que « toute société forte » a intérêt à cet ordonnancement, pourtant peu fidèle à la perception intime qu'a le sujet de lui-même. Dans ces lignes, Barthes déconstruit un mythe et substitue « l'image d'un sujet tenu » à la métaphore de la « pyramide » des âges. Une des idées majeures et scandaleuses de Freud fut de dire qu'il existait une sexualité infantile et que la sexualité n'était pas l'apanage de l'âge adulte, sapant ainsi un des critères communément admis pour différencier les âges. Freud distinguait toutefois différents stades de cette sexualité infantile qui scandaient la croissance d'un enfant jusqu'à l'âge adulte. Lacan - dont Barthes fut l'analysant le temps de quelques séances et auquel il semble une fois de plus se référer - alla plus loin. N'envisageant plus ces différentes étapes, il affirme que la sexualité se noue dans le rapport au premier objet d'amour perdu. À une nomenclature scientifique cherchant à exercer le contrôle sur les individus en développant une taxinomie qui se veut rationnelle, Barthes oppose donc l'approche psychanalytique qui postule un sujet que seule son entrée dans le langage divise. Cette entrée dans le langage, autre seuil moins normé mais non moins mythologique, indissociable de la sexualité, se situerait « dans la nuit la plus lointaine du nourrisson ». Indatable, elle serait toujours en amont, or Barthes recourt à l'expression latine *uno tenore* qui renvoie à un mouvement continu, sans interruption, en l'occurrence circulaire. Barthes récuse en effet l'idée d'évolution linéaire pour préférer celle de révolution, rendant mieux compte selon lui de notre rapport au temps indissociablement lié à une sexualité originaire, dérobée à notre entendement, et faisant retour.

Examiner dans ce chapitre les différentes modalités de maillage des textes pour la jeunesse avec les textes pour adultes (et inversement) et donner du sens à ces imbrications permettra de prolonger cette réflexion inaugurée sous l'égide de Barthes. Ainsi, l'inter-dit que j'ausculte sera successivement envisagé comme le lieu où se jouent et s'accomplissent des transitions, des transmissions, des transferts et des transgressions mettant en tension ce qui est de l'ordre du trans-, du passage, du mouvement et ce qui est du côté du même, de la répétition voire du ressassement dans ce qu'on appelle peut-être abusivement les « âges de la vie ».

TRANSITION

Il faut que jeunesse se passe

Avant même d'envisager le *crosswriting* comme éventuel moyen de figurer, de penser mais aussi de questionner le passage d'un âge vers un autre (le *crosswriting* suppose en effet un *crossreader* toujours difficile à solliciter), il paraît plus aisé de commencer par observer la possibilité de signifier de telles transitions à l'intérieur d'une seule et même maison d'édition. À L'école des loisirs, montrer le passage d'un âge vers un autre est rendu notamment possible par l'usage des cycles littéraires, une des deux modalités, avec la série, permettant aux auteurs de satisfaire le goût du lecteur enfant⁴⁶² pour le personnage récurrent. Dans l'ouvrage *La littérature de jeunesse en question(s)* dirigé par Nathalie Prince et déjà mentionné en introduction, Anne Besson affirme d'ailleurs dans « Du *Club des cinq* à *Harry Potter* » la préférence contemporaine pour le cycle au détriment de la série. Dans les deux cas, il y a retour du même mais ce qui diffère, c'est le rapport au temps. Dans la série, le temps semble suspendu, les personnages ont éternellement le même âge alors que dans le cycle, le personnage mue et grandit. Dans son introduction, Nathalie Prince commente en ces termes cette « poétique de la répétition⁴⁶³ » commune aux deux procédés et visiblement prisée par les jeunes lecteurs :

Même si les modalités de répétition diffèrent dans la série et dans le cycle, ouvrant d'ailleurs des significations et des symboliques propres, il reste qu'elles s'identifient à un procédé de reconnaissance propre à la littérature de l'enfant préadolescent et adolescent. Ce dernier aime retrouver des personnages, des situations, des intrigues identiques, des éléments fixes qui traversent la diégèse et tendent à la cristalliser. On peut remarquer que ce phénomène touche déjà de manière remarquable la

⁴⁶² Ce goût ne se perd pas forcément à l'âge adulte et le lectorat peut aimer retrouver certains protagonistes qui lui sont chers comme la figure du commissaire ou du détective dans le genre policier par exemple.

⁴⁶³ Nathalie Prince, « Introduction », dans Nathalie Prince (dir.) *La littérature de jeunesse en question(s)*, op. cit., p. 17.

littérature de la prime jeunesse hantée également par les récurrences : Babar, Didou, Mimi [*Daisy*], Oui-Oui [*Noddy*] ou Barbapapa restent les invariants d'aventures multiples et assez diverses, dont les noms même, pour certains, exacerbent par les répétitions syllabiques la poétique de la répétition du même au même... Et ce processus de répétition suffit peut-être à lui seul à analyser une systématique de la littérature de jeunesse.

Mais toutefois cette cristallisation, elle aussi, n'est pas sans affecter la question littéraire. Ainsi, Umberto Eco à propos de *Superman* parle de « plaisir de la non-histoire » qui procure un « sentiment d'apaisement⁴⁶⁴ ». Comme l'image ou le livre-objet défie la question du texte, la répétition sérielle ou cyclique défierait la notion même de diégèse en niant la possibilité même de la surprise et de l'imprévisible. Si par définition, l'histoire doit être événement, avènement d'un nouveau, le processus répétitif réfute cet aspect diégétique.⁴⁶⁵

Tout en précisant que la série et le cycle engendrent « significations et [...] symboliques propres », Nathalie Prince indique combien ces modes d'écriture interrogent tous deux l'idée qu'on se fait du récit. Ce qu'elle écrit semblerait toutefois s'appliquer plus encore à la série qu'au cycle où, non content de faire retour, le protagoniste principal est par ailleurs immuable, insensible au vieillissement et perpétuellement enfant. La littérature sérielle offrirait alors de rassurants moments d'évasion dans un compagnonnage renouvelé avec un camarade invariablement fidèle à lui-même et dont on sait que l'intégrité ne sera jamais menacée, quelque chemin que prenne l'intrigue. Peut-on pour autant parler de « non-histoire » ? La répétition n'implique pas toujours (jamais ?) le retour à l'identique et ausculte peut-être autre chose pour se faire méditation interminable sur le passage d'un âge vers un autre.

Ces imperturbables acolytes sont par exemple les trois héroïnes de Geneviève Brisac : Olga et Violette dans la collection « Mouche », Monelle dans la collection « Neuf » de L'école des loisirs⁴⁶⁶. Je pense évidemment aussi au Bobby Potemkine de Manuela Draeger hébergé dans la collection « Médium » de L'école des loisirs. À propos de cette série loufoque dans laquelle « surprise » et « imprévisible » sont au rendez-vous, il n'est pas inintéressant de constater que les dix textes pour la jeunesse que Draeger a publiés dans la période à laquelle

⁴⁶⁴ U. Eco, « Le Mythe de Superman », in *De Superman au Surhomme* (1978), trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 158, cité par A. Besson dans cet ouvrage, p. 122. (note de N. Prince)

⁴⁶⁵ Nathalie Prince, « Introduction », dans Nathalie Prince (dir.) *La littérature de jeunesse en question(s)*, op. cit., p. 17.

⁴⁶⁶ Pour connaître la liste des ouvrages dans lesquels apparaissent ces trois héroïnes, on peut notamment consulter la page consacrée à Geneviève Brisac sur le site de L'école des loisirs : <http://www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur-nvo.php?fAuteur=434>. La mention « Retrouvez Olga dans... », « Retrouvez Monelle dans... », « Retrouvez Violette dans... » apparaît d'ailleurs sur la fiche de présentation de chaque premier volume de la série des Olga, Monelle ou Violette (ordre chronologique d'apparition de ces trois héroïnes) invitant le lecteur ou plus sûrement l'adulte prescripteur et acheteur de l'ouvrage à prolonger le compagnonnage avec tel ou tel personnage.

cette thèse se consacre se concluent invariablement par : « je suis rentré chez moi »⁴⁶⁷. La ritournelle peut faire songer aux formules qui closent les contes et elle offre un rassurant lieu de repli au héros comme à son lecteur ayant tout de même arpenté un univers d'une inquiétante étrangeté. C'est que la ritournelle, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. [...] Maintenant [...] on est chez soi. Mais le chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité »⁴⁶⁸. À l'issue de chaque livre, Bobby Potemkine s'en retourne dans son appartement comme s'il regagnait la case départ, et c'est toujours aussi gauche qu'on le retrouve d'épisode en épisode. Jamais il n'apprend rien, mais son inaptitude à quoi que ce soit, participant du comique de ses mésaventures, le rend d'autant plus attachant.

Pour satisfaire ce goût du même, d'autres auteurs à l'instar de J. K. Rowling et son fameux *Harry Potter* proposent plutôt des cycles - aujourd'hui plébiscités si l'on en croit Anne Besson - dans lesquels différents tomes présentent le même personnage mais correspondent significativement à une nouvelle année dans la vie de celui-ci⁴⁶⁹. C'est ce que fait notamment Marie Desplechin avec les trois tomes du *Journal intime d'Aurore*⁴⁷⁰ correspondant à trois années consécutives de la vie de l'adolescente éponyme. Sans nécessairement organiser les volumes selon un calendrier aussi précis, c'est également ce que fait Agnès Desarthe avec les deux volumes de *Paulus*⁴⁷¹ faisant revenir la narratrice Julia et le séduisant Paulus à quelques mois d'intervalle. Ce n'est certainement pas un hasard si l'on retrouve ces cycles dans la collection « Médium » de L'école des loisirs dédiée aux adolescents de douze à seize ans. Ainsi, à l'âge de tous les chambardements, le cycle qui

⁴⁶⁷ On trouve les variantes : « on est rentrés chez nous » dans *Au nord des gloutons*, « je rentrais chez moi » dans *Un œuf dans la foule* et « chacun est rentré chez soi » dans *Le radeau de la sardine*.

⁴⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « collection "critique" », 1980, p. 382.

⁴⁶⁹ Au début du cycle des *Harry Potter* le jeune sorcier a onze ans et en a logiquement dix-sept dans le septième et dernier volume.

⁴⁷⁰ Dans la collection « Médium », *Le journal d'Aurore* s'organise en trois tomes : *Jamais contente*, *Toujours fâchée* et *Rien ne va plus* respectivement publiés en 2006, 2007 et 2009 avant que l'intégrale ne paraisse en 2011.

⁴⁷¹ Dans la collection « Médium », Agnès Desarthe a publié en 1991 *Je ne t'aime pas, Paulus* et en 2005 *Je ne t'aime toujours pas, Paulus* regroupés dans un seul volume sobrement intitulé *Paulus* en 2013. Le site de L'école des loisirs précise d'ailleurs à propos de *Je ne t'aime pas, Paulus* : « Retrouvez Paulus dans *Je ne t'aime toujours pas, Paulus* » et à propos de ce dernier que « Ce livre est la suite de *Je ne t'aime pas, Paulus* ».

combine harmonieusement permanence et devenir répond peut-être davantage aux attentes du lectorat qui se reconnaît dans ces personnages en pleine mutation.

Christophe Honoré offre quant à lui la série des Anton⁴⁷², personnage récurrent de *Zéro de lecture*, *Les nuits où personne ne dort*, *M'aimer*, *Noël, c'est couic* et *Torse nu* tous publiés dans la collection « Mouche » respectivement en 1998, 1999, 2004 et 2005 pour les deux derniers titres. Mais Honoré tâte aussi du cycle, qu'il développe autour du personnage de Marcel dans *L'affaire P'tit Marcel* publié en 1998 dans la collection « Mouche », *Tout contre Léo* publié deux ans auparavant dans la collection « Neuf » et *Mon cœur bouleversé* paru en 1999 dans la collection « Médium ». La particularité de ce cycle unique en son genre est d'être bâti transversalement aux collections de L'école des loisirs. On peut alors interpréter le passage de l'une à l'autre comme le franchissement d'autant de seuils par le personnage quittant les rivages silencieux de l'enfance pour aborder l'adolescence et acquérir une forme de maturité lui permettant de dire enfin la pesante et destructrice tristesse qui s'est abattue sur la famille depuis la mort de Léo mais aussi de crier son appétit de vivre et sa soif de pouvoir à nouveau aimer. Le cycle consacré à Marcel, en épousant le séquençage des collections de L'école des loisirs, rend ainsi plus sensible l'évolution du personnage. Toutefois, l'écriture nullement chronologique de cette trilogie dans laquelle on découvre d'abord Marcel à dix ans puis à six et enfin à quatorze bouscule et complexifie la représentation de la vie humaine. Ce n'est en tout cas pas par le truchement d'un récit linéaire faisant se succéder de manière bien ordonnée les âges civils qu'on rend compte du fonctionnement de la psyché humaine selon Honoré⁴⁷³. Par ailleurs, comme je l'ai examiné dans le chapitre I, ce cycle ne vaut pas que pour lui-même et entre en résonance avec le drame personnel vécu par Honoré. Partiellement racontée dans *Le livre pour enfants*, la mort de son père dont il s'est senti dépossédé et qu'il ne peut finalement dire que sur un mode lacunaire et métaphorique, est apprivoisée par l'usage combiné de l'inter-dit⁴⁷⁴ et du cycle.

⁴⁷² Anton est aussi le prénom donné à l'enfant dans un des films d'Honoré : *Non ma fille tu n'iras pas danser* librement adapté du roman de Geneviève Brisac *Week-end de chasse à la mère* dans lequel l'enfant s'appelle Eugénio.

⁴⁷³ Pour le commentaire et l'analyse de cette trilogie, je renvoie à ce qui a déjà été écrit dans le chapitre I.

⁴⁷⁴ Je renvoie également à ce que j'ai déjà écrit dans le chapitre I pour le commentaire et l'analyse de l'inter-dit qui s'épanouit entre *Le livre pour enfants* et le cycle dédié au personnage de Marcel.

Aux Éditions de l'Olivier, le cycle est une modalité d'écriture qu'on retrouve sous la plume de Geneviève Brisac. Le personnage de Nouk qu'on découvre dans son tout premier livre intitulé *Les filles* publié en 1987 aux Éditions Gallimard revient en effet dans trois romans publiés aux Éditions de l'Olivier : *Petite* en 1994, *Week-end de chasse à la mère* en 1996 et *Voir les jardins de Babylone* en 1999. Là aussi, la chronologie n'a pas nécessairement guidé l'écriture puisque la Nouk la plus âgée apparaît dans *Week-end de chasse à la mère*. Dans ce cycle, on découvre Nouk écolière dans *Les filles*, collégienne et lycéenne dans *Petite*, enseignante en collège et jeune maman en couple avec Berg dans *Voir les jardins de Babylone* puis mère célibataire dans *Week-end de chasse à la mère*. Ce cycle couvre quatre décennies allant des années 60 aux années 90 et à travers le parcours de Nouk, « personnage féminin et féministe », il est tout à fait possible d'examiner l'évolution de la société française et d'envisager comment l'histoire collective se mêle à l'histoire individuelle, comment s'intègrent la petite et la grande Histoire. C'est en tout cas la lecture que propose Anne-Marie Obajtek-Kirkwood dans l'article « Geneviève Brisac : un certain air du temps et au-delà » qui cherche à cerner la « représentativité sociale et historique⁴⁷⁵ » du personnage de Nouk. Anne-Marie Obajtek-Kirkwood montre en effet à quel point la trajectoire du personnage s'inscrit dans l'essor de la société de consommation à une période où la jeunesse se dégage de la tutelle des adultes et souligne l'influence de Mai 68 dans la « vie privée et publique, idéologique et professionnelle⁴⁷⁶ » de Nouk qui ne peut plus aimer, penser, militer, travailler, élever son fils comme on le faisait jusqu'alors. La fresque déroulée sur plusieurs décennies offre aussi le recul nécessaire pour embrasser les espoirs puis les désillusions de Nouk. Née dans un milieu bourgeois, elle partage avec d'autres le rêve d'une société meilleure et plus libre mais finit par le voir s'évanouir au profit d'un monde plus égoïste. Elle peine à concilier vie affective épanouie et émancipation féminine et doute sans cesse au sujet de l'éducation de son enfant.

Cette fresque conçue comme un vaste roman de formation tend un miroir à une certaine génération de femmes mais s'avère aussi être une œuvre très personnelle. Au détour

⁴⁷⁵ Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, « Geneviève Brisac : un certain air du temps et au-delà », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2002, p. 64.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

d'une phrase, dans *Petite*, on apprend que Nouk s'appelle en réalité Geneviève : « Je m'appelle Geneviève, c'est mon véritable prénom. On ne m'appelle jamais ainsi, pourtant. C'est un nom trop lourd⁴⁷⁷ ». Ce roman autobiographique écrit « alors que presque trente ans ont passé⁴⁷⁸ » raconte donc l'anorexie de Geneviève Brisac alias Nouk, comment elle a failli mourir mais aussi comment les livres, des amis et son grand-père l'ont sauvée. Alors que dans *Les filles* Nouk n'est pas narratrice (bien que le « je » affleure vers la fin mais à peine sourd-il aussitôt il disparaît), alors qu'elle le devient pleinement dans *Voir les jardins de Babylone* et *Week-end de chasse à la mère* assumant une parole en propre, une Nouk personnage, l'adolescente souffrant d'anorexie entre treize et dix-sept ans, et une Nouk narratrice ou plutôt deux : la narratrice adolescente et la narratrice adulte cohabitent dans *Petite*. À titre d'exemple on peut citer cet extrait du chapitre cinq :

Il s'agit d'un récit, un quart de siècle a passé. Ça me paraît immense. Je recompte, c'est ça, je crois toujours que j'exagère, mais le pire c'est de constater, en se retournant, en regardant de biais, que l'exagération est la vérité.

Il s'agit d'un récit, le récit interloqué de ce que je nomme le temps où j'étais folle. [...]

Je peux aussi ne rien écrire du tout. [...] Mais je vois bien que je suis obligée de continuer ce récit de Nouk, de Cora et du bébé, comme on est obligé de finir le ménage quand on a commencé. Écrire, c'est comme faire le ménage, on fait les choses qu'on aime bien, [...] et puis, pour le reste, les choses pénibles, [...] ça attend à plus tard. J'arrive dans une zone où je n'aime pas aller. [...] Je répugne à replonger dans ce qui m'apparaît comme un cloaque.

On m'a appris que la première chose à attendre de celui qui écrit une histoire, c'est l'honnêteté. L'honnêteté artisanale.

Nouk retourne dans sa famille.

Désormais elle mange des dragées. Elle achète des sachets de 150g. [...]

Le grand problème de Nouk, c'est l'argent. Elle n'a pas assez d'argent pour les dragées [...].

Elle voit un libraire d'occasion, très près de chez elle. Elle y porte des livres d'art, des livres lourds qu'elle prend discrètement dans la bibliothèque. [...]

La boutique du soldeur s'appelle le Kalevala. [...]

Je frappe à la porte du Kalevala, j'y vais vendre des livres volés. J'en tire très peu d'argent, le soldeur de livres accepte tout ce que je lui apporte, mais les réserves s'amenuisent, et j'attaque les livres de la première rangée, ceux qui se voient, dont l'absence se voit, comme une dent tombée. Les livres disparus de la bibliothèque réapparaissent dans la vitrine du Kalevala. Ma mère passe devant la boutique, la coïncidence ne peut lui échapper. Je suis prise. Rien pourtant ne se passe, on ne me dit rien. [...]

Nouk, robot squelettique et méchant, possédée du diable, suit son orbe.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Seuil, « Points », 1994, p. 12.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 63-68.

Ce roman de la maladie et de la traversée de l'âge critique qu'est l'adolescence est donc aussi un roman de la crise identitaire comme l'atteste l'instabilité de la voix narrative. Nouk désincarnée, déshumanisée semble vide de toute subjectivité alors même/d'autant plus qu'elle est pleine de « rien » comme c'est le propre des anorexiques qui, selon le mot de Lacan, mangent « rien », ce qui ne correspond pas à la négation de l'activité de manger. Le « je » de la jeune narratrice n'est présent que dans les moments où l'action est purement mécanique. Mais bien vite, il s'efface, à tel point que le récit d'enfance semble être fait par un narrateur hétérodiégétique. Ainsi, à propos du vol des livres, l'absence de réaction maternelle, vivement désirée mais qui ne vient pas, possiblement motivée par la peur de la mère d'empirer la situation, précipite cette dissolution du « je » et fait revenir « Nouk ». On peut aussi interpréter cette mise à distance de soi, par l'usage de la troisième personne du singulier et par le recours au surnom, comme l'expression par la narratrice adulte d'une impossibilité persistante à reconnaître comme sienne cette phase particulièrement violente de son adolescence l'ayant profondément perturbée. En quelque sorte, comme dans le cycle qu'Honoré a consacré à Marcel, la transition de l'enfance vers l'âge adulte suppose de pouvoir soutenir un « je » mais la chose n'est pas donnée et doit se conquérir. L'écriture aurait cette pénible charge de sonder les abîmes où le mal croupit encore pour qu'un « je » s'assume enfin mais dont le prix à payer est peut-être la sortie hors de l'écriture littéraire.

En 2005, *Petite*, récit de l'entre-deux, est réédité tel quel dans la bien nommée collection « Médium » de L'école des loisirs et ce geste⁴⁸⁰ n'est à mon sens pas anodin. S'il répond sûrement à des considérations éditoriales estimant que *Petite* peut concerner au premier chef des lecteurs de l'âge de Nouk et qu'il rencontrera peut-être une plus large audience auprès des adolescents, ce choix qui passe outre les frontières éditoriales fait de ce récit un texte à part. Écarté des Éditions de l'Olivier et donc plus tout à fait à sa place dans le cycle littéraire destiné aux adultes, pas complètement à sa place non plus à L'école des loisirs puisque ne cessant d'appartenir à un cycle publié ailleurs et dont il est assurément le pivot, la marge semble être son endroit. *In fine* inclassable, ce récit qui dérive depuis les frontières de

⁴⁸⁰ J'ai déjà mentionné dans le chapitre I cette réédition de *Petite* que j'ai associée à celle de *La mal élevée* de Maya Nahum ayant connu la même trajectoire (première publication en 1991 aux Éditions de l'Olivier puis réédition en 1994 à L'école des loisirs). Je prolongerai dans la sous-partie « Transgressions » la réflexion ici commencée sur de tels déplacements.

la littérature générale vers celles de la littérature de jeunesse est à l'image de Nouk. Il faut que jeunesse se passe.

Leitmotiv et effet de seuil

La transition d'un âge vers un autre dans les textes précédemment convoqués et analysés se fait par le biais de cycles dont la cohérence est d'autant plus facile à saisir qu'ils se déploient à l'intérieur d'une seule et même maison d'édition et en direction d'un seul public⁴⁸¹. Évidemment, cela n'empêche pas que le cycle s'appuie sur d'autres délimitations comme celles des collections pour rendre plus saillantes les étapes du développement d'un personnage dont l'évolution s'inscrit toutefois toujours dans une forme de continuité, même quand le parcours est sinueux.

En revanche, quand l'évocation du passage d'un âge vers un autre se fait par delà les frontières éditoriales, ne place-t-on pas davantage les « âges de la vie » sous le signe de la rupture ? Ainsi, c'est à la faveur d'un leitmotiv - soit de ce qui revient, en d'autres termes de ce qui ne passe pas - qu'Honoré semble renvoyer dos à dos années collège et années lycée, les premières étant représentées dans *C'est plus fort que moi*⁴⁸², fiction publiée en 1996 à L'école des loisirs et les secondes faisant l'objet de la deuxième section de *Le livre pour enfants*. L'école, par ailleurs peu représentée dans l'œuvre d'Honoré destinée à la jeunesse, tient exceptionnellement une place non négligeable dans *C'est plus fort que moi*, récit polyphonique dans lequel trois narrateurs adolescents, Eugène, Maxence et Katherine, prennent tour à tour la parole et livrent leurs sentiments. Le journal intime d'Eugène, qui occupe le premier tiers du livre, rend compte de deux journées mémorables du jeune élève de sixième. Le collège y apparaît comme un lieu contraignant, régi par des codes stricts, ménageant toutefois quelques espaces marginaux de liberté, favorables aux échanges amicaux

⁴⁸¹ À l'exception du cycle de Nouk une fois *Petite* passé des Éditions de l'Olivier à L'école des loisirs mais cela est postérieur à l'achèvement du cycle.

⁴⁸² Christophe Honoré, *C'est plus fort que moi*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 1996.

et aux intrigues amoureuses. Dans la deuxième section de *Le Livre pour enfants*, Honoré consacre une quarantaine de pages au récit rétrospectif de sa propre entrée en seconde au lycée Renan de Saint-Brieuc, à soixante kilomètres de chez lui. Bénéficiant d'« une chambre de pion au collège Anatole-le-Braz [puisqu'] il n'y a pas d'internat garçons à Renan⁴⁸³ », il s'affranchit de son milieu et y fait son éducation intellectuelle et sexuelle, jusqu'à ce que la mort de son père, l'automne de la même année, entraîne son rapatriement au lycée de Carhaix, voisin du domicile familial.

Ce qui rapproche, de manière troublante, cette fiction pour enfants et ce récit autobiographique pour adultes, c'est la présence, à l'identique, d'une scène d'accident de voiture, plus spectaculaire que grave, qui arrive au personnage principal accompagné par son père, sur le trajet menant au lycée de Saint-Brieuc. Dramatisée, l'entrée en seconde du fils quittant la maison de son père pour vivre avec ses pairs, fait événement. Or, si celui-ci, datant de « septembre 1985⁴⁸⁴ », intègre la fiction en guise d'épilogue au roman jeunesse qui ne dévoilera rien de la vie lycéenne d'Eugène, il s'agit en revanche de la scène liminaire de la section que Christophe Honoré consacre à ses souvenirs de lycéen dans son autobiographie. Comme si le seuil du lycée franchi, Honoré tournait le dos à l'enfance en s'adressant à un autre « lecteur confident », plus mûr et surtout aux oreilles moins chastes. Comme si avoir frôlé la mort en compagnie de son père mettait plutôt un terme à une certaine idée somme toute consensuelle de l'enfance et (ré)ouvrait d'autres perspectives parce que d'autres espaces.

Que se joue-t-il dans cette scène qui fascine Honoré au point qu'elle fasse motif⁴⁸⁵ ? De toute évidence, le spectre de cet accident - qui annonce peut-être, à la manière d'un rêve prémonitoire, celui du père, qui en quelque sorte « anticip[e] son abandon » - a suffisamment hanté Honoré pour qu'il le transpose dans le roman mettant en scène Eugène et son père, providentiellement prénommé Christophe. L'accident, qui eut lieu dans cet endroit intermédiaire qu'est la route, fut vécu par Honoré comme « une pause de plusieurs secondes, [réunissant son père et lui] dans la fatigue⁴⁸⁶ ». Déjà relaté dans *C'est plus fort que moi*, le

⁴⁸³ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 50.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸⁵ On retrouve aussi cette scène dans *L'infamille* où le personnage de Guillaume relate un souvenir semblable.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

même accident offrait l'occasion « pour la première fois [...] au père d'Eugène [de dire à son fils] qu'il l'aimait⁴⁸⁷ ». Dans les deux cas, c'est uniquement dans la proximité de la mort que se situe la possibilité d'une communion intergénérationnelle et qu'a lieu l'aveu de l'amour paternel.

Mais ceci ne suffit pas à expliquer la jouissance d'Honoré à ressasser cette image. Pendant le bref instant où l'issue de l'accident n'est pas connue, Christophe Honoré raconte dans *Le Livre pour enfants* combien, exalté, il « frotte l'idée de [sa] mort pour en faire jaillir [sa] légende⁴⁸⁸ », comme on froterait une lampe magique pour en faire sortir un génie. Il laisse libre cours à ses fantasmes à propos des souvenirs qu'il laissera à son petit frère :

Je pense que le petit frère n'aura une fois adulte aucun souvenir de moi, que des photos. Je pense aux photos que je laisse derrière moi, aux autoportraits que j'ai cachés dans ma chambre, à mes poses pour paraître fiévreux et impudent, ces photos que je réservais à qui ? Un cinéaste qui voudrait de moi ? Un photographe professionnel ? Oui, et qui me prendrait en main, je n'aurai pas le choix, me dénuderait, exposerait enfin mon corps mince, rose imberbe, ferait de moi un modèle offert et vicieux, une si jeune pute. Evidemment qu'on ne racontera pas au petit frère mon impressionnant potentiel pour devenir une idole.⁴⁸⁹

Le plaisir exhibitionniste, le souci et le désir d'un devenir image qui soit image publique comme la « pute » est fille publique, le goût du spectaculaire (au sens de ce qui en impose à l'imagination et parle aux yeux) sont patents dans ces lignes non dénuées d'autodérision. Mais « la voiture freine, l'exceptionnel cesse. [Christophe Honoré] n'est qu'un garçon quelconque et envieux⁴⁹⁰ », jusqu'à ce que l'expérience scolaire réactive ses pulsions scopiques et que la mort réelle de son père, vécue comme un « signe du destin⁴⁹¹ », le sacre définitivement. L'accident qui ferme le livre pour enfants et ouvre la section du livre pour adultes dédiée aux souvenirs lycéens est donc un moment charnière où non seulement amour et mort cohabitent mais aussi où sentiment d'élection et désir de faire image s'avouent obscénement.

⁴⁸⁷ Christophe Honoré, *C'est plus fort que moi*, op. cit., p. 263-264.

⁴⁸⁸ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 52.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 51-52.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 52.

En répétant la scène d'accident de voiture qui concluait la fiction jeunesse *C'est plus fort que moi* à l'orée de la section autobiographique de *Le livre pour enfants*, Honoré ressasse donc le souvenir d'une expérience où se sont télescopés l'éventualité de la mort et son désir de connaître un destin hors du commun. À peine entraperçu, ce désir a semblé s'évanouir mais quelques mois plus tard la mort effective du père d'Honoré le réactive, d'autant plus que l'espace du lycée aura permis à l'adolescent d'arpenter de nouveaux territoires. À la fin de cette fameuse deuxième section de *Le livre pour enfants*, Honoré écrit à propos de la mort de son père :

Je ne veux pas répéter tout cela⁴⁹², ni insister car cela reviendrait à vous démontrer comment la mort de mon père m'a fait devenir écrivain, ou une idiotie du genre à laquelle je me suis longtemps moi-même soumis, longtemps convaincu que sans la mort de mon père, sans la culpabilité que j'ai portée de cette mort, cette infamie, le mal ne se serait pas répandu en moi. Aujourd'hui je sais que le mal avait précédé cette mort, qu'il vient plutôt de la famille folle de ma mère, des Nantais, mais l'énoncer aussi nettement serait une autre idiotie, parce que le mal n'est jamais venu, il s'est juste mis à régner sur moi au moment où j'ai décidé de le laisser régner, exactement durant ces heures, voilà une idiotie que je peux assumer, durant ces heures passées à flotter sur un matelas pneumatique, l'été, au milieu de la mer. C'est le moment précis où tout se fonde, j'ai huit ans, ma peau collée contre le plastique, soleil de midi, ma tête sur le côté, mes cheveux trempent dans l'eau, de petites vagues me soulèvent, entre la mer et le ciel, mon corps de huit ans qui ne craint pas de s'opposer, qui se sacrifie aux éléments, parce qu'il ne doute pas, ce corps indolent et fier, d'être plus fort que tout, assuré de ses dons, sans condescendre cependant à les utiliser, pactisant avec eux dans une noce de soleil. Parents, méfiez-vous de vos enfants quand ils s'éloignent des côtes sur des matelas pneumatiques, il suffit d'un peu de mauvais sang dans leurs veines pour qu'ils fassent le serment dangereux de devenir des nouveaux dieux. La mort de mon père ne m'a pas fait devenir glorieux ou infamant, elle m'a simplement rappelé cette promesse, elle a ranimé mon sang, elle m'a baptisé.⁴⁹³

Dans ces lignes où il use comme souvent de la dénégation, Honoré affirme que la mort de son père ne fut pas l'élément déclencheur d'une vocation artistique causée par le traumatisme de cette disparition précoce. Il l'interprète davantage comme l'occasion d'une renaissance hors lignage. Volontiers provocateur, il use d'un vocabulaire religieux, non pour affirmer que cette mort l'a purifié d'un quelconque péché originel mais qu'elle lui a au contraire permis de renouer avec un « mal » ancestral qu'il avait pour un temps occulté, bridé. Le décès du père

⁴⁹¹ Formule prononcée par Christophe Honoré lors de la rencontre à la BPI avec Antoine De Baecque : <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3499>

⁴⁹² Honoré parle notamment dans la phrase qui précède cet extrait et que j'ai déjà citée dans la première partie de ma thèse de l'enterrement de son père auquel on a jugé bon qu'il n'assiste pas.

⁴⁹³ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 86-87.

aurait ressuscité une ambition qui s'était émoussée dans le cadre exigu et confiné de la sphère familiale. Dans ce passage, je note en effet qu'Honoré préfère aux faciles interprétations (généa)logiques de son « mal » une explication plus topographique. Guère moins fantaisiste, cette mythologie personnelle semble toutefois le satisfaire davantage car s'il y a bien un avant et un après la mort de son père, il y a surtout à l'occasion de celle-ci un acquiescement renouvelé à un « mal » jadis épousé loin de la surveillance parentale dans une communion sensuelle et érotique avec les éléments. Le « matelas pneumatique » permettant de quitter les rivages balisés de la vie familiale, de désobéir aux siens en quelque sorte, était alors devenu l'autel sacrificiel sur lequel s'abandonnait déjà impudiquement le corps d'Honoré porté par une mer caressante et dardé par un soleil au zénith. Au commencement, était une vulgaire surface plastique, un « pneuma » qui n'est pas le souffle divin, ayant pour principale vertu d'offrir un territoire indépendant au glorieux enfant auto-engendré! Le terme de « mal » qu'emploie Honoré a le sens de défi crânement lancé à l'autorité parentale et à la morale que cette autorité représente mais est aussi synonyme de prétention artistique. C'est que pour Honoré, à l'instar de Bataille à qui il fait souvent référence, le « mal » et la littérature sont indissociables car l'on n'est véritablement artiste qu'à la condition d'enfreindre certains interdits.

La transition entre les deux âges qu'Honoré situe en amont et en aval de l'accident de voiture faisant signe vers la mort de son père s'apparente en réalité davantage à une translation transgressive et régressive, à un déplacement d'un lieu étouffant et coercitif vers un espace plus ouvert, préexistant et déjà fugacement entrevu lors d'une sortie en mer, et vers lequel il s'agirait de faire retour en assumant la culpabilité qui lui est nécessairement accolée. Cet espace puéril et irresponsable, foyer de la création artistique, c'est au lycée qu'Honoré le (re)trouvera, dans la parenthèse offerte par les quelques mois vécus à Saint-Brieuc.

Initiation vs éducation

La possibilité de transiter d'un âge vers un autre se joue donc spatialement dans l'œuvre honorienne et ce passage sera d'autant plus envisageable au lycée qu'en tant que pensionnaire, Honoré cessera de côtoyer quotidiennement son père pour frayer en compagnie de ses pairs. Honoré insiste en effet sur la jubilation éprouvée à Saint-Brieuc une fois quitté le lieu exécré, bien qu'heureux, de son enfance bretonne. Pour l'interne qu'il fut, l'entrée au lycée coïncide en effet avec l'adieu à la cellule familiale et ces deux lieux que sont la maison et le lycée appartiennent, dans *Le Livre pour enfants*, à une topographie opposant espaces honnis et espaces choisis :

J'habite Saint-Brieuc dans une chambre de pion. Je suis en ville, il y a plusieurs cinémas et les gens que je croise ne connaissent pas mes parents. Je n'habite plus Rostrenen, je ne passe plus mon temps dans les bois à rêver ma vie, je suis accroché à son cou, je suis seul, perceptible, à la disposition de tous, la fiction arrive enfin. Et c'est comme habiter Paris ou New York.⁴⁹⁴

La condition pour que « la fiction arrive enfin » est l'éloignement et l'éviction du père. L'espace heureux du lycée, élargi à la chambre de pion et à la ville de Saint-Brieuc - qu'Honoré, grisé par la nouveauté, va même jusqu'à orgueilleusement comparer à Paris ou New York - est suffisamment vaste pour être investi par l'imagination. Or, comme le rappelle Bachelard :

l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 53.

⁴⁹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », [1957] 2012, p. 17.

Dès les premières pages de cette section du roman autobiographique, juste avant le récit de l'accident de voiture, Honoré nous livre les projections jouissives de son imagination, sur ce lycée qu'il attend:

Sourire toujours, mais autre maintenant : une chose exceptionnelle est en train d'advenir, mon père me porte à l'abattoir. Puisque je quitte la maison, je suis le deuxième garçon de la famille à quitter la maison. Nous sommes début septembre, dans une semaine je rentre en seconde au lycée Renan, Saint-Brieuc, à soixante kilomètres du lotissement des Espaces Verts et de mes parents et du petit frère, j'habiterai seul dans une chambre de pion au collège Anatole-Le-Braz, il n'y a pas d'internat garçons à Renan, de tout le lycée, seuls six élèves sélectionnés pour bénéficier des chambres de pion à Le Braz, nous habitons au dernier étage de l'administration qui est comme un château fort, personne ne nous surveille, chacun de nous possède une clef, nous ne sommes même pas tenus de prendre nos repas là-bas, nous sommes des seigneurs en liberté. Papa me mène là, dans ma chambre secrète, je dois la visiter, y déposer quelques affaires, il me mène à l'abattoir, comment ne pas sourire.⁴⁹⁶

Alors que les métaphores du château fort et de l'abattoir paraissent appartenir à des imaginaires dissemblables, elles convergent dans l'idée sous-jacente de lieux d'initiation. Filée dans la suite de la section qu'Honoré consacre à ses souvenirs scolaires dans *Le Livre pour enfants*, la comparaison féodale se prolonge par une scène adoubant Christophe Honoré « prétendant ». Le mot d'« abattoir », plus problématique, n'est pas à prendre dans son emploi le plus courant et c'est un article de Georges Bataille datant de 1970 qui fournit un sens plus adapté à la mythologie honorienne. Dans cet article, voici ce qu'écrit Bataille :

L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre des lieux où le sang coule.⁴⁹⁷

Ainsi, le lycée s'avérera lieu d'initiation dionysiaque, où Honoré se sentira enfin « sale et vivant⁴⁹⁸ ». Ce qui se joue entre les murs du lycée, lieu qu'on aurait pu croire commun au sens de lieu banal dédié au collectif, n'est pas totalement du côté du prescriptible mais comporte un potentiel de jouissance qu'Honoré oppose à l'autorité des maîtres.

⁴⁹⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 50-51.

Exalté par cet imaginaire du château fort et de l'abattoir projeté sur ce lieu désiré et désirable qu'est le lycée, Christophe Honoré y fait des rencontres décisives avec ses pairs, cinq autres garçons résidant comme lui au collège Le Braz, faute d'internat au lycée de Saint-Brieuc. Admis dans le cercle restreint des « prétendants », après avoir fait ses preuves lors d'une anthologique scène de bagarre au réfectoire, Honoré commente cet avènement qui fut aussi épiphanie, dans un long passage scandé par la tournure attributive « je suis » :

Je n'ai jamais été un prétendant auparavant. J'ai été un vaniteux, dans l'innocence de ma vanité. Mais je n'ai pas prétendu. Toute mon enfance, ce que je rêvais me semblait promis. Ici, dans ma chambre de seigneur du collège Anatole-Le Braz, des fous me baptisent prétendant, ils ne savent pas ce qu'ils font, ils ignorent combien ce mot me remplit et me mord, combien il est l'exacte forme de mon délire, le lieu à envahir. Je ne suis plus l'enfant seul qui rêvait dans les bois, je n'ai plus de parents, je deviens un garçon de 1985 né en 1970, un parmi des rivaux. Je ne suis pas promis, je suis prétendant, c'est une révélation. Quand je me perds dans le parc, je suis un prétendant, au milieu des hommes qui guettent, je prétends à l'amour mais je ne le fais pas, je suis comme les autres, ils ne le font pas plus que moi, comme eux je me bats dans ce parc pour écrire une histoire, et leurs regards sur moi ne disent que ça, je suis une histoire possible, une hypothèse : soit le garçon de quinze ans comme personnage dans l'histoire d'un homme qui se veut avec un adolescent, qui veut de mon corps trop mince autour de son sexe, de mes yeux joyeux, de ma bêtise et de ma crasse, de mon temps compté entre le lycée et les devoirs, mais déjà ce personnage me semble faux, étroit pour ma vérité, je me déplie, il y a plusieurs hypothèses : soit le garçon de quinze ans comme personnage assoiffé d'amour, de caresses et de bras, un cœur facile qui crie des je t'aime à qui le charme, soit le personnage de celui qui étudie, veut se forger sa propre opinion ou bien le personnage du voleur, bien malin, pour attirer par sa beauté les michetons du coin, je suis plusieurs, je suis nombreux, un corps parmi d'autres où l'homosexualité peut avoir lieu, je suis disponible. Quand je suis au lycée, je suis un prétendant, puisque je me fiche d'être un élève, perdue l'ambition d'être le bon élève, je ne cours aucun podium, ne me soumetts à aucune discipline pour acquérir des savoirs qui m'indiffèrent, je suis le lycée entièrement, je suis garçon du lycée Renan, je suis les parcours, couloirs, salles de classe, étages et cours, le matin je suis à l'heure, cartables et livres et cahiers, exercices recopiés rapidement sur mes voisins plus studieux, le temps s'écoule à entendre, à rêver, participer à l'oral suffisamment pour qu'on puisse m'oublier, je suis là, garçon de quinze ans assis sur des chaises dans des salles de classe, j'appartiens à l'ensemble, on me chauffe, on me nourrit et on me libère.⁴⁹⁹

« Prétendant », non pas « promis » ; « prétendant », non pas « élève », orgueilleusement tendu vers quelque chose qui ne réponde ni aux attentes parentales puisqu'il a fait table rase du passé, ni aux attentes institutionnelles puisqu'il ne s'agit pas de travailler en vue d'accomplir une promesse, le « je » hypertrophié s'épanouit au présent et se déplie, à l'instar des papiers pliés en trente circulant dans les cours, à l'instar aussi de la phrase

⁴⁹⁷ Georges Bataille, « Abattoir », *Œuvres complètes*, I, Gallimard, [1970] 2007, p. 205.

⁴⁹⁸ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 53.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 58-60.

honorienne. Jusque là vain, au sens de vaniteux mais aussi de vide, Christophe Honoré semble doublement comblé par l'expérience scolaire. En le reconnaissant « prétendant », ses pairs participent à la configuration de son image spéculaire, mais lui accordent également, par la plasticité même de ce terme, le droit au « faire semblant », lui permettant d'explorer diverses mises en scène de soi en tant qu'objet du désir d'autrui. Et si l'école est un lieu qui forme, informe, déforme les corps et les esprits pour les conformer aux exigences du commun, c'est toutefois également un lieu suffisamment dédaléen pour que d'autres relations, moins disciplinaires, puissent se nouer et participer à l'épanouissement d'une identité nouvelle. Et c'est un « je » multiple, hétérogène, dont le corps épouse pleinement le corps labyrinthique du bâtiment scolaire, dans cet extrait aux accents poétiques, qui se découvre et se « libère » de son homogénéité habituelle dans ce lieu transitoire.

Comment là encore ne pas songer à Bataille ? Il y aurait beaucoup de choses à dire quant à l'influence de Bataille sur le travail de Christophe Honoré. Je ne développerai ici qu'une idée. Bataille se rit, dans son article consacré au « gros orteil », de cette « vie humaine erronément regardée comme une élévation », alors que selon le penseur « le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humain [...] ». Mais quel que soit le rôle joué dans l'érection par son pied, l'homme qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les choses du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue⁵⁰⁰ ». Le terme d'« abattoir » choisi par Honoré pour désigner le lycée et que j'ai mentionné plus haut, vient du verbe « abattre » qui signifie jeter à bas ce qui est vertical, coucher ce qui est debout. Ce substantif suggère un mouvement de chute et une horizontalité qui s'opposent au mouvement vertical et ascensionnel que l'institution scolaire attend des élèves, or c'est en position allongée que le lecteur retrouve Christophe Honoré, initié à l'homosexualité dans ses années lycée. Sous-jacente, on trouverait ici la volonté de rompre avec une certaine représentation idéalisée de l'homme. Ainsi le lycée dans *Le Livre pour enfants* est un espace où l'on passe sans rester puisque le roman autobiographique ne s'y éternise pas mais c'est aussi un lieu où Honoré vit certaines « premières fois » s'apparentant à de véritables rituels de passage et on peut affirmer que l'école d'Honoré est lieu d'initiation horizontale plutôt que lieu dédié à l'instruction verticale.

À titre d'exemple, on peut s'attarder sur cet extrait du *Livre pour enfants*. Dans sa chambre de pion, Christophe Honoré peine à réviser un contrôle de biologie. Ses cinq camarades lycéens qui bénéficient également d'une chambre au collège ont volé des bouteilles de vin blanc et l'attendent pour les boire. Vers minuit, il les rejoint dans la chambre de Vincent :

Vincent est allongé sur son matelas. Il est vêtu d'une chemise de nuit qui lui arrive à mi-cuisses, chemise insolite, de gros coton, qui m'évoque les promiscuités au bûcher du Moyen Âge des gravures que je collais en sixième dans mon cahier d'histoire. Les mains de Vincent sont jointes sur sa poitrine, son visage immobile, et bien que j'aie saisi leur jeu, et que je comprenne assez rapidement cette mise en scène funèbre, veillée de mort avec Frédéric déguisé en veuve, Sébastien en soutane, un genou à terre, qui murmure des prières, Zizi fait l'enfant de chœur à ses côtés, malgré ça, avant même que je m'interroge sur l'origine de cette soutane, je chavire dans quelques secondes d'effroi. Quelques secondes de vide où je me confronte à la matérialisation d'un de mes vœux, leur mort est réelle, quelques secondes pour ne pas en douter, et laisser l'odeur empoisonnée circuler en moi, je veux qu'elle soit réelle.⁵⁰¹

Honoré, « docilement⁵⁰² », cède ensuite au plaisir de jouer son « rôle de fils orphelin », et quand le mélodrame vire à la farce après le rot retentissant de Vincent miraculé, crache par petits filets, son vin blanc dans la bouche de Sébastien. Un peu plus tard dans la nuit, il rejoindra Sébastien « dans sa chambre, sur son lit, allongé sur le ventre », s'allongera sur lui : ils feront l'amour et « ce sera scellé, pédé, pédé⁵⁰³ », dit le texte. Tôt le lendemain matin, Christophe Honoré sera réveillé par son ancien professeur de sciences physiques, son frère aîné Laurent et sa cousine venus lui annoncer la mort de son père, nouant intimement expérience érotique et expérience de la mort.

Le recours au *leitmotiv* de l'accident de voiture dans *C'est plus fort que moi* et *Le livre pour enfants* d'Honoré a donc distingué assez nettement les années lycée des années collège et fait disparaître le père pour laisser place aux pairs, qui n'éduquent pas mais initient, notamment à l'homosexualité, mais qui permettent aussi au futur cinéaste d'abord chroniqueur aux *Cahiers du cinéma* d'oser pour la première fois parler de ce qu'il a vu et

⁵⁰⁰ Georges Bataille, « Le gros orteil », *Œuvres complètes*, I *op. cit.*, p. 200.

⁵⁰¹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 73.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 75.

aimé à l'occasion notamment de la sortie du film *Police* de Pialat. Le *leitmotiv* tel qu'il est situé dans ces deux textes fait résolument coïncider la fin d'une enfance finalement assez sage et routinière, celle donnée par la fiction mettant en scène Eugène et ses camarades, avec l'entrée au lycée tout en ressassant obstinément ce qui ne passe pas, la mort du père, vers laquelle l'œuvre revient inlassablement. Une géographie intime émerge où les termes convenus d'enfance et d'âge adulte perdent de leur efficacité et de leur pertinence pour laisser place aux frontières moins consensuelles d'un territoire du côté du puéril où la possibilité même de prétendre être un artiste existe.

À l'issue de cette première sous-partie consacrée à l'idée que la transtextualité dit quelque chose du passage d'un âge vers un autre, force est de constater qu'aucune des transitions qui jouent du *crosswriting* n'est en tout cas de l'ordre de l'évidence et qu'elles apparaissent plus chaotiques ou brutales qu'elles n'en ont l'air. L'usage du cycle aurait pour effet de donner une certaine cohérence et fluidité au parcours de celui ou celle qui grandit mais quand Brisac extirpe du cycle de Nouk *Petite*, œuvre dans laquelle l'instabilité de la voix narrative en dit long sur l'effritement intérieur de son double, elle brise et fait violence au bon déroulement du cycle, redoublant en quelque sorte par ce geste le refus de grandir qui fut celui de Nouk. Quant à Honoré, quand il joue des frontières éditoriales et du *leitmotiv* pour apparemment exacerber les contrastes entre deux âges communément appelés l'enfance et l'âge adulte, c'est finalement sur la mise en évidence d'un autre espace qu'il attire notre attention et c'est pour mieux se revendiquer du territoire de l'adolescence⁵⁰⁴. Territoire découvert quand il avait « huit ans⁵⁰⁵ », territoire délaissé ensuite et que la mort de son père a fait ressurgir à la faveur de l'initiation dionysiaque à laquelle l'ont convié ses camarades de lycée.

⁵⁰⁴ Je reviendrai dans le quatrième chapitre de ma thèse sur cette idée qui associe écriture et adolescence dans l'économie de l'œuvre honorienne.

⁵⁰⁵ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 86.

TRANSMISSION

Viatique

On l'aura compris, dans les textes de Brisac ou d'Honoré ci-dessus commentés, la problématique du passage de l'enfance à l'âge adulte est complexe mais décisive et d'autant plus intéressante à examiner chez ce dernier que s'y loge l'esquisse d'un art poétique ayant trait à l'enfance/l'adolescence qu'Honoré territorialise. J'y reviendrai dans la suite de ma thèse. Le rôle que peut jouer la transmission dans cette transition est en revanche moindre car les adultes sont écartés ou paraissent indifférents. D'ailleurs, Brisac fait dire à Nouk dans *Petite* : « Je ne suis plus reliée aux adultes⁵⁰⁶ » après qu'elle a été humiliée par son enseignante la qualifiant devant la classe d'« ectoplasme » tant son zèle et son perfectionnisme la rendaient inconsistante. Le divorce est donc consommé. Pour un moment en tout cas, jusqu'à ce Nouk réapprenne à vivre en observant patiemment son grand-père. Évidemment, ce constat ne vaut que pour les textes dans lesquels j'ai identifié un inter-dit et la volonté de jouer du *crosswriting*. Cela n'exclut nullement que ces mêmes auteurs valorisent ailleurs la transmission ni assurément qu'ils fassent de l'écriture le lieu d'une passation de convictions, de valeurs, de choix esthétiques, d'un certain art de vivre... y compris sur le mode parodique quand on pense à *J'élève ma poupée* d'Honoré.

On sera évidemment moins étonné de trouver ce souci de transmettre dans l'œuvre plus politique et intrinsèquement militante signée Manuela Draeger. Toutefois, la singularité de la transmission telle qu'elle est pensée par l'usage du *crosswriting* dans l'œuvre de Draeger tient au fait qu'elle focalise davantage l'attention du lecteur sur les sujets de l'énonciation plus encore que sur leurs énoncés, sur les conditions d'un dire et pas seulement sur l'existence d'un dit. La transmission y est en effet moins une question de transitivité

directe que de transitivité indirecte dans un univers désenchanté où la possibilité de faire communauté chez des êtres fragilisés subsiste essentiellement grâce à la parole dont ils parviennent encore à faire usage⁵⁰⁷.

À plusieurs reprises, j'ai évoqué et commenté la série consacrée à Bobby Potemkine publiée depuis 2002 par Manuela Draeger dans la collection « Médium » de L'école des loisirs, ainsi que la première incursion de Draeger dans le domaine de la littérature générale avec la parution en 2010 d'*Onze rêves de suie*. Alors que dans l'entretien accordé par Volodine à Aliette Armel ce changement d'éditeur et de public était présenté comme une rupture⁵⁰⁸, j'ai déjà pu indiquer qu'il me semblait excessif d'y voir un revirement total. La raison en est que *Onze rêves de suie* fait également mention de « Bobby Potemkine, le loser [sic] mélancolique⁵⁰⁹ ». On apprend en effet que ses histoires étaient, parmi d'autres, narrées, une fois par mois, par la Mémé Holgolde à une quinzaine de garçonnets et de fillettes réunis pour l'occasion. Les contes de cette grand-mère immortelle « remplissaient une fonction éducative » : « donner [aux enfants du ghetto] des modèles pour mieux traverser l'adversité, du moins jusqu'à [leur] décès⁵¹⁰ ». Or ces enfants ont grandi. Ce sont les jeunes gens piégés dans le bâtiment Kam Yip qui devient la proie des flammes pendant une opération gauchiste ayant mal tourné et ils se remémorent une ultime fois les « narrations fantastiques⁵¹¹ » de l'aïeule.

Le retour de Bobby Potemkine dans ce récit pour adultes n'est pas sans incidence. Le geste, qui consiste à enchâsser les récits publiés à L'école des loisirs dans les dires de la Mémé Holgolde, inscrit définitivement ces textes pour la jeunesse dans le grand tout post-exotique imaginé par Volodine et, simultanément, semble les requalifier en apologues eschatologiques. Ce geste oblige également à reconsidérer l'exemplarité de l'expérience potemkinienne censée servir de « modèle ». Quand on connaît le peu d'assurance et de

⁵⁰⁶ Geneviève Brisac, *Petite, op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁷ Dans les pages qui suivent, je reprends et prolonge ce que j'ai écrit dans l'article « Enchâssement des voix et requalification de l'expérience dans l'œuvre polyadressée de Manuela Draeger » publié sur le site de la revue en ligne *Strenae* : <https://strenae.revues.org/969>

⁵⁰⁸ Je renvoie à la sous-partie « De l'interdit... » du chapitre I dans laquelle je cite et commente cet article.

⁵⁰⁹ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie, op. cit.*, p.17.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.18.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.17.

charisme de Bobby, c'est l'étonnement qui de prime abord s'impose. Quelles leçons peuvent bien véhiculer les histoires de Bobby déclarées viatiques ? La réflexion menée par Walter Benjamin dans « Le narrateur » s'avère à cet égard précieuse pour penser cette mise en tension de l'expérience du héros des fables enfantines de Draeger, entre *Erlebnis* romanesque intransmissible et *Erfahrung* oralement diffusée par des formes littéraires plus traditionnelles.

Là où la langue française possède le seul mot d'expérience, la langue allemande distingue l'*Erlebnis*, ressenti intime, de l'*Erfahrung*, savoir conféré par le vécu. Alors que Benjamin historicise son propos, envisageant l'émergence du roman sur les vestiges de « la narration (et du genre épique au sens restreint)⁵¹² », c'est davantage une articulation d'ordre dialectique de ces deux régimes de parole et de ces deux acceptions de l'expérience que cette double occurrence de Bobby Potemkine invite à postuler. Si la lecture isolée des désopilants déboires de Bobby Potemkine en proie à de sérieux troubles vocaux est susceptible de valider la thèse de Benjamin selon laquelle « l'art de narrer touche à sa fin⁵¹³ » puisque « le cours de l'expérience a baissé », le tissage de ces textes avec l'œuvre pour adultes restaure l'aura de ces contes, véhicules en puissance d'une sagesse vaine mais d'une indéniable vitalité, dans le vertigineux et angoissant édifice post-exotique.

Dans son essai « Le narrateur », Walter Benjamin estime que « la Grande Guerre » a rendu patent le lent processus de disparition d'une « faculté qui nous semblait inaliénable [...] : la faculté d'échanger nos expériences ». Le traumatisme était tel que « les gens revenaient muets du front [...] appauvris en expérience communicable⁵¹⁴ ». Si les fictions de Draeger traitent avec désinvolture le réel, qu'elles sont déterritorialisées et d'un outre-temps, elles n'en ont pas moins, en tant qu'elles se réclament du post-exotisme, « le XX^e siècle malheureux [pour] patrie⁵¹⁵ », siècle ayant dévalué voire liquidé l'expérience faute de pouvoir la transmettre. J'en veux pour preuve les photographies de l'artiste contemporaine Lise Sarfati, figurant en première de couverture de chacun des textes de Draeger publiés à L'école des loisirs. Elles apparaissent comme autant de seuils au-delà desquels le pire du XX^e siècle a

⁵¹² Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1991] 2000, p.209.

⁵¹³ *Ibid.*, p.205.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.206.

⁵¹⁵ Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *chaoïd*, n°6, *op. cit.*, p. 7.

déjà eu lieu. Leur présence liminaire désigne cette littérature enfantine comme post-apocalyptique et signale simultanément la supériorité de l'image sur le langage pour révéler, en creux, l'étendue du désastre. Médusé par ces instantanés qu'il a lui-même choisis, Volodine les juge en effet particulièrement aptes à capter les traces de ce qui, au XX^e siècle, a coupé la parole aux hommes : « Ce sont des images qui disent la Sibérie à la dérive, la Russie industrielle misérable, la campagne délabrée. Elles disent la catastrophe et elles correspondent à la vision post-exotique du paysage. [...] Ce sont des images superbes, d'une grande beauté picturale, qui disent l'humain à partir de décors où les humains sont absents. Ce sont des images qui portent en elles une sorte de stupéfaction désespérée⁵¹⁶ ».

Le ton des aventures comiques et absurdes de Bobby Potemkine est heureusement plus léger et ce n'est pas un passé traumatique qui empêche Bobby d'être éloquent. Toutefois, il apparaît bien comme totalement inapte à être un « narrateur de bon conseil pour son public⁵¹⁷ ». Il conduit tant bien que mal chaque enquête qu'on lui confie. Il faut rappeler que dans cet univers post-apocalyptique, la police a disparu. Bobby a accepté de lui suppléer mais si son prénom le prédestinait éventuellement à exercer cette fonction, il ne possède en revanche aucune des qualités requises. Certes chacune des enquêtes est résolue, mais c'est toujours fortuitement, car Bobby Potemkine est mené par les événements et le hasard bien plus qu'il ne mène chaque affaire. Au cours de ces divers épisodes, la voix de Bobby Potemkine le trahit régulièrement au point de le faire bégayer, balbutier, néologiser, barbariser... notamment quand la corde sensible de ce cœur d'artichaut est touchée. À titre d'exemple, lorsqu'il croise Volgone Krof qui anime l'atelier « Connaissance du chou » alors qu'il n'est pas allé à la dernière séance, Bobby Potemkine cherche une excuse en bafouillant :

- Je n'ai pas été aux choux avant-hier, ai-je commencé. Euh... j'ai été absent sans cause, c'était à cause de ... parce que...
- Oui, Bobby, j'ai vu que tu n'étais pas là, a dit Volgone Krof d'un air de reproche.
[...]
- Euh... si j'avais chu... ai-je bégayé, puis j'ai commencé à rougir.
Heureusement, on était pratiquement dans le noir.

⁵¹⁶ Antoine Volodine, « Volodine disparaît », *Livres Hebdo*, entretien avec Antoine Volodine par Jean-Maurice De Montremy, 730, 18 avril 2008, p.64-67.

⁵¹⁷ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, op. cit., p.208.

- On a parlé du bébé chou de Shangaï, a dit encore Volgone Krof.
- Ah, oui, le baby chou, ai-je hasardé.
- Le baby bok choy, a corrigé Volgone Krof.⁵¹⁸

Dans ces fables destinées aux enfants, le protagoniste principal fait l'expérience du langage en ce qu'il lui échappe. Si Bobby Potemkine rougit alors que sa langue fourche, c'est que ce faux pas est un lapsus. Étymologiquement, le mot lapsus veut dire « qui est tombé », or le héros a « chu ». La présence de ce participe passé en lieu et place de « su » fait savoir à Bobby Potemkine qu'il est un être parlé bien plus qu'il ne parle. L'« autorité qui est à l'origine du récit⁵¹⁹ » est ici mise à mal de manière drolatique en la personne du narrateur.

C'est tout particulièrement dans *Belle-Méduse* que Bobby Potemkine, qui subit l'épreuve du langage, s'avère définitivement inapte à transmettre une expérience. Belle-Méduse a quitté la pleine mer et s'est approchée de la ville, mais elle est trop grosse pour entrer dans l'estuaire qui fait pourtant cinquante kilomètres de large. Elle a besoin de quelqu'un pour visiter la ville et compléter sa collection d'odeurs, et, faute de mieux, elle s'est branchée sur Bobby Potemkine. C'est par « transmission aquatique », en plongeant sa tête dans n'importe quelle eau, que le héros doit lui rendre compte des odeurs terrestres. Dans le lavabo de sa salle de bains, il fait un premier essai :

- C'est moi, Belle-Méduse, ai-je dit.

Ma voix ne ressemblait à rien. Ma bouche produisait des borborygmes. C'est un mot compliqué mais c'est le plus juste dans ce genre de situation et, si vous voulez savoir exactement à quoi il correspond, vous pourrez toujours, vous aussi, essayer de réciter un poème en ayant la tête sous l'eau. [...] Ma bouche bougeait au fond de l'eau [...] mais le liquide déformait mes phrases, et la traduction automatique les trahissait encore plus. Dans une langue que je comprenais à peine, je m'entendais mugir des choses complètement différentes de ce que j'avais voulu dire. Le fonctionnement de ma voix m'échappait, je ne contrôlais plus les phrases que je prononçais. Avec tous ces branchements, une parole étrangère s'était substituée à la mienne.⁵²⁰

Ainsi, alors que Bobby Potemkine souhaite décrire à Belle-Méduse l'odeur qui « traîne à la surface de la vitre froide », sa bouche prononce : « *C'est une odeur de contrôleur du RER qui a fait tomber ses clés par terre et qui se relève. C'est une odeur de paysage peint*

⁵¹⁸ Manuela Draeger, *Le radeau de la sardine*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009, p.18-19.

⁵¹⁹ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, op. cit., p.215.

⁵²⁰ Manuela Draeger, *Belle-Méduse*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2008, p. 19-20.

à l'huile par un peintre nain. C'est une odeur de cahier d'exercices de chimie léché par un vieux chien-loup boiteux⁵²¹ ». Savoureux, ces passages, où la voix de Bobby Potemkine - aux accents surréalistes - déraille, où *ça parle* en lui indépendamment de sa volonté, semblent désigner le langage comme le lieu même où faillit la transmission de l'expérience et où s'évanouit le rêve d'un partage direct des sensations, défaites que le roman entérine. À moins que cette manifestation du bégaiement, que ne renierait pas Deleuze, et ce détour par un usage poétique du langage, ne soient les seuls canaux possibles d'une communication de l'*Erlebnis*, peut-être plus particulièrement d'une *Erlebnis* impersonnelle. C'est saisi dans sa matérialité que le langage recouvre en effet sa transitivité, et l'art de Draeger consiste notamment à rendre cette articulation du signifiant au signifié, perceptible aux oreilles enfantines. J'y reviendrai dans mon chapitre IV davantage consacré à la langue.

Le retour de Bobby Potemkine dans le livre pour adultes, *Onze rêves de suie*, oblige toutefois à reconsidérer le genre auquel appartiennent les récits jusque là publiés par Draeger à L'école des loisirs. En les enchâssant dans les narrations de la Mémé Holgolde, Draeger requalifie ces romans en contes, dont le jeune public - mais un autre jeune public en l'occurrence captif du ghetto - demeure le destinataire. L'image d'Épinal n'est d'ailleurs pas loin puisque les enfants du bloc Negrini « réunis devant [la conteuse], en demi-cercle⁵²² », « les yeux écarquillés, [boivent ses] paroles⁵²³ ». Mais alors, une *Erfahrung* serait-elle transmise dans ces histoires à dormir debout ? Quelle nourriture spirituelle la Mémé Holgolde transmet-elle à son auditoire ? Quelle substantifique moelle se cache dans ces contes ? « Quelque chose de ces objectifs grandioses [que sont] la défaite terminale du malheur, la danse triomphale du prolétariat sur l'ensemble de la planète, la paix et l'égalité entre les primates, les sous-hommes et les espèces humaines ou quasi-humaines⁵²⁴ », filtrerait-il dans l'*Erlebnis* potemkinienne ? Avec délicatesse, les textes de Draeger pour la jeunesse promeuvent non seulement des valeurs égalitaristes comme la xénophilie - en mettant en scène humains et animaux côtoyant en bonne intelligence un bestiaire merveilleux de « chauves-soubises », « crabes laineux », « goélandes », etc. - mais distillent aussi une

⁵²¹ *Ibid.*, p. 20.

⁵²² Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p.21.

⁵²³ *Ibid.* p.24.

⁵²⁴ *Ibid.* p.23.

critique des totalitarismes et revivifient des symboles de lutte tels le drapeau rouge⁵²⁵. Là n'est cependant peut-être pas l'essentiel de ce qu'il incombe à ces textes de transmettre.

Scénographie de la parole

Benjamin rappelle dans « Le narrateur » que les narrations et *a fortiori* les contes ont vocation à être mémorisés et que « le rapport naïf de l'auditeur au narrateur est déterminé par le désir de se rappeler le récit⁵²⁶ ». Si les histoires de Bobby Potemkine sont autant de narrations faites par la Mémé Holgolde aux enfants du camp, six contes inédits de la grand-mère figurant dans *Onze rêves de suie* sont à leur tour enchâssés dans les dires des jeunes gens qui, bloqués dans le bâtiment Kam Yip en proie aux flammes, prennent tour à tour la parole et se souviennent des séances de racontage de la grand-mère. Les voix d'Imayo Özbeg, de Jean et Maryama Adougai, de Loula Maldarivian, de Drogman Baatar, de Taïa Torff, d'Ouassila Albachvili, de Rita Mirvrakis...se mêlent et deviennent difficilement identifiables alors que leurs corps se consumant se métamorphosent en cormorans étranges, comme l'avait prédit la Mémé Holgolde. La phrase « Mes souvenirs sont les tiens », répétée par plusieurs de ces jeunes gens, scande et clôt ce texte qui, à l'image de l'édifice post-exotique, s'appuie sur « la pluralité des voix » et « l'unité de la mémoire⁵²⁷ ». Le « prestige du conte, à savoir de rattacher des générations de narrateurs entre eux⁵²⁸ » semble opérer puisque les écouteurs d'hier sont devenus conteurs, sauf que quelque chose de l'ordre générationnel ne fonctionne pas dans le contexte concentrationnaire.

⁵²⁵ À ce propos, je renvoie à l'analyse d'un épisode de *L'arrestation de la grande Mimille* dans la sous-partie « La part du narrataire » du chapitre II.

⁵²⁶ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français, op. cit.*, p.218.

⁵²⁷ Antoine Volodine, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, « InterCultures », 2002, p.193.

⁵²⁸ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français, op. cit.*, p.214.

Selon Benjamin, « non seulement la connaissance et la sagesse de l'homme mais surtout sa vie vécue – et c'est là la matière dont sont faites les histoires – prend une forme dont la tradition peut s'emparer avant tout chez le mourant. [...] La mort est la sanction de tout ce que le narrateur peut raconter. Son autorité, c'est à la mort qu'il l'emprunte⁵²⁹ ». Or si la « Mémé Holgolde avait un âge invraisemblable, [si] ses jambes ne la portaient plus et son organisme avait eu tendance à se ratatiner depuis les soixante dernières années⁵³⁰ », ce sont paradoxalement ses jeunes destinataires qui sont mourants. Quid alors du « pouvoir germinatif⁵³¹ » des contes si ceux qui sont appelés à les entendre puis à les transmettre succombent immolés ? N'est-il pas vain et n'agit-il pas toujours déjà trop tard ? Pessimiste, le texte post-exotique, en inversant l'ordre générationnel, cultive « l'humour du désastre⁵³² » cher à la Mémé Holgolde, mais fait aussi vaciller l'autorité de quiconque parle et questionne la place de l'écouteur/lecteur dont la position s'avère inconfortable voire funeste.

Selon la perspective adoptée, qu'on les lise indépendamment ou à la lumière d'*Onze rêves de suie*, les textes de Draeger publiés à L'école des loisirs apparaissent comme autant de romans illustrant l'idée de Benjamin selon laquelle l'homme contemporain est privé d'autorité et d'expérience aisément communicable ou, au contraire, comme des contes édificateurs délivrant, de façon cryptée, des mots d'ordre révolutionnaires au service d'une cause désespérée. L'objet littéraire non identifié que sont ces textes pour la jeunesse autorise singulièrement la coexistence de ces deux interprétations et cette ambiguïté générique est orchestrée par Draeger elle-même. Cette logique paradoxale est la plus à même de rendre compte d'une œuvre délibérément aporétique, exhibant deux régimes de parole et d'écoute contradictoires - ceux du conte et du roman - que Draeger s'amuse à combiner. Une telle hybridation semble née d'un désir nostalgique de réarrimer la parole romanesque à un sujet, d'adosser les dits de l'*Erlebnis* contemporaine à un dire.

« Quiconque écoute une histoire se trouve en compagnie de celui qui la raconte ; même celui qui la lit participe à cette compagnie. Le lecteur d'un roman, par contre, est

⁵²⁹ *Ibid.*, p.215.

⁵³⁰ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 19.

⁵³¹ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, op. cit., p.212.

⁵³² Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p.17.

solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur⁵³³ », écrit Benjamin. Quelle est donc alors cette singulière compagnie qu'institue la scénographie post-exotique déléguant sans fin la parole comme l'écoute ? Même en se limitant aux textes de Draeger pour la jeunesse, repérer les relais de parole qui ont permis leur transmission jusqu'aux oreilles des jeunes lecteurs du XXI^e siècle donne le vertige. La voix de Bobby Potemkine est en effet enchâssée dans celle de la Mémé Holgolde, elle-même prolongée par celles des jeunes gens du ghetto, dont les souvenirs ressassés s'échangent et fusionnent jusqu'à se fondre dans l'anonymat et le silence. Et qui est ce « vous⁵³⁴ » fréquemment sollicité par Bobby Potemkine sachant que Volodine précise que « le véritable lecteur du române post-exotique est un des personnages du post-exotisme [bien qu']aucun auteur n'oublie que des lecteurs extérieurs au post-exotisme, extérieurs au quartier de haute sécurité, que des sympathisants de toute espèce peuvent s'aventurer dans la sphère du post-exotisme⁵³⁵ » ?

En démultipliant les instances énonciatives comme les figures de destinataires de ces textes, le « post-exotisme » en fait des « espaces mnésiques et imaginaires, visités et revisités » propres à constituer « une communauté énonciative improbable, disséminée dans le temps et dans l'espace, soudée par la seule transmission de la parole⁵³⁶ ». À rebours d'œuvres littéraires consacrant une unique source auctoriale s'adressant au lecteur dans une relation privilégiée, le « post-exotisme » fait comparaître la communauté multiple et insaisissable de ses interlocuteurs menacés sans cesse d'extinction (de voix). Pierre Ouellet suggère que « cette voix du *cum-munus*, du don et de la dette mutuels, du manque mis en partage, ne trouve pas de fondement dans la réalité, dans la fermeté d'un sol et d'une vérité conjugués, d'une fondation sur quoi elle pourrait s'ériger, mais dans le gouffre commun au-dessus duquel elle peut seul[sic] s'échanger⁵³⁷ » et que ce vide commun offre peut-être l'opportunité inouïe de refonder le lien social dans et par le geste énonciatif. Ce vide commun dont parle si bien

⁵³³ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, op. cit., p.221.

⁵³⁴ J'ai déjà abordé cette question du « vous » auquel s'adresse Bobby Potemkine dans la sous-partie intitulée « La part du narrataire » du chapitre II.

⁵³⁵ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p.43.

⁵³⁶ Pierre Ouellet, « La communauté des autres. La polynarration de l'histoire chez Volodine » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, op. cit., p.74.

⁵³⁷ *Ibid.*, p.76.

Ouellet n'est-il pas dans le cas qui nous occupe cet espace intermédiaire que j'ai appelé l'inter-dit ? Il me semble que l'hypothèse est recevable et que la question de la transmission dans l'œuvre de Draeger, quand on la pense à l'aune du phénomène intratextuel que j'interroge, est avant tout à envisager comme geste tissant des liens intergénérationnels alors même que le propos est miné par la défaite des idéaux embrassés.

Profondément traumatisé par la première guerre mondiale, Walter Benjamin semblait trouver en Leskov le parangon du conteur, et la méditation que son essai « Le narrateur » propose à partir de l'œuvre de l'écrivain russe trahit la nostalgie de Benjamin pour un certain art de conter moribond. Une même nostalgie et un même attachement pour les conteurs animent la littérature « post-exotique » qui réintroduit ces figures toutefois fragilisées parce qu'emprisonnées, censurées, mourantes... Et pourtant, ces moins que rien parlent et les « românces » signés Draeger accueillent et recueillent dans l'inter-dit d'une littérature polyadressée cette communauté de voix cassées, certes définitivement naufragée, mais en relation parce que poursuivant envers et contre tout l'art révolu de la relation. Ainsi, la communauté de celles et ceux qui ont en partage ces histoires enfantines, sans cesse reconfigurée par l'infinie rumination de ces textes, s'avère être l'obscur objet du désir volodinien.

TRANSFERT

Déplacement métaphorique

Après avoir interrogé la transition d'un âge vers un autre et la transmission intergénérationnelle, qui ne vont pas de soi et qui toutes deux supposent et réclament les béances du dispositif intratextuel, il s'agit désormais de revenir sur l'opération de transfert vers la littérature de jeunesse d'un dit impossible à articuler ailleurs. Pourquoi, dans l'œuvre honorienne, est-ce la littérature de jeunesse qui supporte le phénomène de transfert, qu'il s'agisse pour Honoré de pouvoir énoncer quelque chose au sujet de la mort de son père ou à propos de son désir pour le comédien Jonathan ? (Là encore, Thanatos et Éros, pris dans la même structure, sont étroitement liés dans l'économie de l'œuvre honorienne.)

Chez Honoré, le transfert depuis l'œuvre pour adultes vers l'œuvre pour enfants est, dans les deux cas que nous allons commenter, déplacement d'un matériau autobiographique vers l'univers de la fiction. C'est d'ailleurs à ce titre que je parle de « déplacement métaphorique » car si le dit est impossible à formuler directement et qu'il recourt à un détour par l'œuvre pour enfants, ce détour se double de l'usage de la fiction qui de prime abord voile un peu plus le matériau autobiographique pour mieux dévoiler quelque chose du traumatisme que fut la perte du père mais aussi quelque chose du fonctionnement de la psyché. Qu'il s'agisse de la disparition du père ou du chagrin d'amour, ce qui tient en quelques pages ou en quelques lignes dans *Le livre pour enfants* donne naissance à une trilogie de plusieurs centaines de pages d'une part, à un roman de quelque soixante pages de l'autre. Si ce mouvement ne résout rien, il semble avoir le mérite de permettre à Honoré de déplier et en même temps de figurer quelque chose que le texte pour adultes maintient dans un état de densité impénétrable. Déployer le propos dissiperait par ailleurs un peu de la confusion dans laquelle jettent le deuil ou le dépit amoureux. Ce transfert fait enfin signe vers le territoire de

l'« enfance » qui s'avèrera être bien autre chose qu'une simple tranche d'âge correspondant à nos plus tendres années.

Si l'on reprend les passages où ces reports sont verbalisés, on lit tout d'abord dans *Le livre pour enfants*, à propos de la mort de son père, que « ce qui suivit [l'annonce de ce décès et le retour chez lui], [il l'a] déjà écrit. [Il l'a] écrit dans son premier livre pour enfants⁵³⁸ ». Honoré poursuit avec ce passage que je cite à nouveau :

De l'après-midi où on enterre mon père et où on m'a casé dans une maison inconnue à jouer au Monopoly avec des gens bien plus jeunes que moi, et les coups de cloche qui résonnent, le glas qui s'entend jusque dans cette maison où je suis enfermé, terrifié et coupable, de cet après-midi donc et de la période de prétendant où je me suis cru élu, où je me suis cru le petit fiancé de la mort, sans rival finalement et nanti d'atouts, j'ai déjà fait le récit.⁵³⁹

En affirmant qu'il a délégué au texte pour enfants le soin de faire le récit de ce qu'on lui a soustrait, Honoré reproduit symboliquement le geste d'évincement qu'il avait subi. C'est cette fois le lecteur qui est mis sur la touche, à moins que sa curiosité ne le pousse à lire *Tout contre Léo*. C'est donc d'abord l'expérience de l'éviction qu'Honoré partage avec son « lecteur confident ». C'est aussi à l'expérience de claustration du narrateur enfant « casé dans une maison inconnue » que convie en quelque sorte la distribution diffractée du récit de l'enterrement paternel. Confiné dans les limites du récit pour adultes, le « lecteur confident » y est lui aussi « enfermé » et délibérément frustré et ce dispositif textuel lui fait éprouver l'angoisse et la douleur d'être tenu à l'écart. Or, une fois les frontières éditoriales franchies, cette distance d'avec l'événement n'est pas tout à fait abolie (mais peut-elle l'être ?) dans *Tout contre Léo*, le premier roman pour enfants d'Honoré. Comme j'ai déjà pu l'indiquer, c'est en effet sous couvert de relater l'histoire du jeune Léo, âgé de dix-neuf ans, malade du sida et qui en meurt à la fin du roman, qu'Honoré écrit « la mort de son père⁵⁴⁰ » et l'enterrement dont on l'a privé, de même qu'on empêche P'tit Marcel d'assister à l'enterrement de son frère Léo. Si dans la fiction, Marcel parvient à s'échapper de la maison

⁵³⁸ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 85.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 85/86.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

de son copain Yvan où on tente de le distraire en jouant au Monopoly, si sa course le mène à l'église où il aperçoit « une foule de gens massés⁵⁴¹ », Marcel effrayé n'ira pas plus loin et se réfugiera dans la boulangerie voisine sous prétexte d'avoir une baguette à acheter :

Est-ce qu'elle m'a reconnu ?
Bien sûr qu'elle m'a reconnu.
Qu'est-ce qu'elle va penser ?
On enterre mon frère, et moi tranquillos, je viens acheter une baguette de pain.
BLANG !
Qu'est-ce que je vais foutre de cette putain de baguette ?... Faut pas que je passe devant l'église. Je vais contourner par la rue des dentistes... Faut que j'arrête de courir ? Ça va finir par faire louche, un gamin qui court avec une baguette de pain.
BLANG !
Quand vont cesser ces foutus coups de cloches ?

Faut pas que j'EXPLOSE... Juste s'alléger. Voilà, assis sur le trottoir. Un peu contre le mur. Plein soleil. Je suis sous abri. Personne pour voir mes larmes. Je cours entre des signes sans cercueil à porter. Et ça revient par murmures, ça revient venu d'autres yeux.
Inutiles, ces questions. Rappelle-toi comment il disait P'tit Marcel. Ses mains. Comment elles t'agrippaient. Elles te jetaient vers le ciel.
Ça ne sert à rien d'aller au cimetière.
Ça ne sert à rien de voir les gens pleurer.
[...]

Purée ! Si je continue à bouffer cette baguette, je mangerai rien ce soir.⁵⁴²

Alors même que par la grâce de son imagination Honoré parvient à convertir un vécu personnel en une touchante histoire d'amour fraternel tout en abordant des sujets de société aussi sensibles dans les années 90 que le sida ou l'homosexualité et que commence à traiter la littérature de jeunesse, l'écrivain achoppe sur la possibilité de raconter l'enterrement du frère et ne permet pas à son personnage de vivre ce que lui n'a pas vécu. À nouveau, il y a « une éclipse et un suspens de l'expérience », il y a de « l'inexpérimentable⁵⁴³ ». Dans la fiction, c'est l'enfant qui renonce finalement, de son propre chef, à assister à la cérémonie. Ébloui par le « soleil », aveuglé par les « larmes » qui allègent sa peine, P'tit Marcel semble presque perdre connaissance et cet évanouissement que le texte suggère traduit peut-être le refus mais plus certainement encore l'impossibilité d'en savoir davantage sur la mort. En tout cas, le réel traumatisant se présente comme brouillé et illisible, une fois de plus comme « ce qui ne cesse

⁵⁴¹ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 120.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 121-123.

pas de ne pas s'écire⁵⁴⁴ ». Ne restent plus que des « signes sans cercueil à porter », soit de l'indéchiffrable voilant la mort qui décidément se dérobe sans cesse à la représentation comme à l'entendement. Puis l'anaphore de l'expression « ça revient » reconnecte l'enfant au monde et aux autres par le biais de sensations auditives et visuelles qui lui renvoient ce dont jamais il ne fera l'expérience directe. Ce sont les autres qui lui signifient et entérinent son statut de frère endeuillé. C'est d'ailleurs depuis les yeux des autres - que ce soit le point de vue de la boulangère ou celui des passants qu'il projette - que P'tit Marcel (re)constitue une image de soi alors même que la formule « Faut pas que j'EXPLOSE... » dit l'angoisse du morcellement intérieur. Puis c'est le souvenir ravivé des paroles et des gestes de Léo qui redonne forme au sujet P'tit Marcel. Reste toutefois un vide intérieur dont on doute qu'une baguette entière suffise à le combler.

Dans cet extrait de *Tout contre Léo*, c'est cette phrase étrange « Je cours entre des signes sans cercueil à porter » qui m'arrête et que je me propose d'interroger à la lumière de ce qu'écrit Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*. Alors que son essai se présente comme une vaste interrogation sur l'homme et le langage, le philosophe italien revient, dans une des « Gloses » ponctuant chaque fin de chapitre, sur la distinction entre « sémiotique » et « sémantique » :

C'est le fait que l'homme a une enfance (autrement dit, qu'il a besoin pour parler de s'exproprier de l'enfance, afin de se constituer comme sujet dans le langage) qui brise le « monde clos » du signe et transforme la pure langue en discours humain, le sémiotique en sémantique. En tant qu'enfance, en tant qu'il n'est pas toujours déjà parlant, l'homme ne peut entrer dans la langue comme système de signes sans la transformer radicalement, sans la constituer en discours.

On comprend alors clairement en quel sens il faut prendre la « double signifiance » de Benveniste. Sémiotique et sémantique ne sont pas deux réalités substantielles mais plutôt deux limites transcendantales qui définissent l'enfance de l'homme, tout en étant définies par elles. Le sémiotique n'est que la pure langue prébabélique de la nature, de laquelle l'homme participe pour parler, mais dont il est toujours en train de sortir dans la Babel de l'enfance. Quant au sémantique, il n'existe que dans l'émergence momentanée hors du sémiotique dans l'instance du discours \hat{R} dont les éléments, à peine proférés, retombent dans la pure langue, qui les recueille dans son muet dictionnaire de signes. C'est pendant un instant à peine que le langage humain émerge, comme les dauphins, des eaux sémiotiques de la nature. Mais l'humain n'est à proprement parler que ce passage de la pure langue au discours ; ce transit, cet instant de l'histoire.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », [1978 pour la première édition italienne] 2002, p. 72.

⁵⁴⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Seuil, 1975, p. 132.

⁵⁴⁵ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 97/98.

Dans la formule prononcée par P'tit Marcel alors qu'on enterre son frère chéri Léo, le mot de « signes » troue la phrase et empêche tout sens d'émerger. Que peut bien vouloir dire « Je cours entre des signes sans cercueil à porter » ? La possibilité de symboliser la mort par l'objet cercueil n'est pas, le deuil est exclu. L'écriture d'Honoré dans cette ligne n'est pas du côté du sens et de l'imaginaire mais bien plutôt une manière de se tenir, par le langage, au bord du gouffre creusé par le réel. L'allitération en [s] éloigne d'ailleurs un peu plus cette phrase de la possibilité de signifier quelque chose alors que le signifiant y est ainsi surligné. Le passage du sémiotique (étymologiquement, le mot vient du grec « sêmeion », le signe) au sémantique ne se fait pas, la langue ne devient pas discours et reste en quelque sorte, à cet endroit du discours du personnage, expérience prébabélique, expérience « muette ». Et même si ce passage se faisait, la mort constituerait l'envers réel du langage. Or toujours selon Agamben :

La constitution du sujet dans et par le langage est bien plutôt l'expulsion même de cette expérience « muette » : autrement dit, elle est toujours déjà « parole ». Loin d'être quelque chose de subjectif, une expérience originaire ne pourrait être alors que ce qui, chez l'homme, se trouve avant le langage : une expérience « muette » au sens littéral du terme, une *enfance* de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite.⁵⁴⁶

Ce que la présence du sémiotique dans le sémantique permet de figurer, ce serait donc l'existence d'une enfance de l'expérience, soit de ce qui ne se parle pas, de ce qui ne se convertit pas en discours assumé par une subjectivité, d'autant plus que P'tit Marcel n'avait alors personne à qui parler. En transférant vers le livre pour enfant *Tout contre Léo* le récit de la mort et de l'enterrement de son père, Honoré ne permettait pas *in fine* que ce déplacement métaphorique offre une pleine compensation, en l'occurrence impossible, à cette inexpérience. Au contraire, il continuait de tourner autour de cette inexpérience enfantine et de se heurter à ce que le sujet Honoré ne pouvait et ne pourra jamais com-prendre, y compris par le truchement de la fiction. C'est peut-être donc aussi cela que va chercher celui qui écrit pour la jeunesse : la possibilité de s'approcher fugacement d'une enfance de l'expérience, et cela même si la fable de P'tit Marcel, frère de Léo et narrateur de la trilogie *L'affaire P'tit*

Marcel, *Tout contre Léo* et *Mon cœur bouleversé* fait grandir le personnage qui passe du silence à la possibilité de dire « je » comme j'ai déjà pu le montrer⁵⁴⁷. Le mot « enfance » ne désignerait alors plus tant/plus seulement la première période de la vie dont les bornes fluctueraient au gré des époques et des sociétés mais le territoire originel de toute expérience, par essence muette, et dont on ne pourrait parler qu'en position d'exilé.

Pour ce qui est du déplacement métaphorique du chagrin amoureux d'Honoré éconduit par Jonathan vers l'histoire d'Anton, Fabien et Manon dans *Torse nu*⁵⁴⁸, on remarque là encore que c'est le livre jeunesse qui supporte le transfert. À propos de cette transposition, Honoré écrit que « les livres pour enfants sont aussi mesquins que les autres, il est rare qu'à leur source, on ne puisse pas découvrir un minable dépit⁵⁴⁹ ». Psychologisant volontairement la question de ce qui pousse à écrire pour les enfants, Honoré affirme que cette écriture n'est bien souvent qu'un dérivatif dissimulant mal une déception personnelle, un amour-propre blessé. Honoré écorne volontairement l'image idéalisée qu'on peut se faire des motivations edificatrices de l'auteur jeunesse que la médiocrité des intentions épargnerait et semble quasiment ravalier la fable au rang de piètre exutoire capable toutefois d'héberger en son sein « [son] chagrin, un chagrin très adulte, encombrant comme tous les chagrins⁵⁵⁰ ». Pas d'enfance de l'expérience cette fois dans cette transposition du chagrin puisque l'émotion a bel et bien été éprouvée et traversée par le sujet qui peut la nommer mais davantage la volonté de faire un pas de côté et de convertir une souffrance universelle en histoire pour enfants se terminant dans un immense et salutaire éclat de rire.

Ce déplacement métaphorique rappelle en tout cas, à l'instar de Barthes vantant le « courage » du discours psychanalytique, que :

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁴⁷ Je renvoie aux analyses de cette évolution du personnage de P'tit Marcel qui se trouvent dans la sous-partie « À l'interdit » de mon premier chapitre.

⁵⁴⁸ J'ai déjà parlé de ce transfert dans la sous-partie « Dédicaces et épigraphes » du chapitre II à cause de la dédicace à Jonathan de *Torse nu* qui fait signe vers un inter-dit que seul le « lecteur confident » adulte peut élucider grâce aux dernières pages de *Le livre pour enfants*.

⁵⁴⁹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 160.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 159.

l'homme est sans âge : il n'a l'âge que de sa sexualité, mais cette sexualité n'est pas évolutive : elle passe son temps à *revenir* : originée dans la nuit la plus lointaine du nourrisson, elle est toujours là au moment de la mort, car l'homme transfère toujours (aime toujours), du premier au dernier souffle.

Plus loin, dans la partie « L'âge s'en va... » de ce même article « Puer senilis, senex puerilis », Barthes poursuit :

Eros n'est obligatoirement jeune que dans les mythes, les romans, les histoires, élaborés pour les besoins eugéniques de l'espèce (« ils eurent beaucoup d'enfants », *parce qu'ils s'aimèrent* jeunes). Mais l'amour (la passion amoureuse) ne fait pas acception d'âge (comme il ne fait acception ni de sexe ni objet) ; non seulement il tombe sur vous à n'importe quel âge (le mythe s'en tire alors en disant que « l'amour rend jeune »), mais encore il opère une levée magique, une exonération de tout sentiment d'âge ; le sujet amoureux, à la lettre, n'a aucun âge (il ne sait plus ce que c'est que ça : l'âge) – ou il a tous les âges à la fois ; il se balade à travers le temps, entremêle sans prévenir la tendresse enfantine et la lassitude crépusculaire. Comme le *puer senilis*, topos de la rhétorique antique et médiévale, image mythique à la fois juvénile et sage, il est de cette race bizarre, un peu gnostique (faustienne ?) qui conjoint des âges réputés contradictoires ; il maintient en lui l'enfance (par l'emprise de la structure imaginaire, maternelle), et vit cependant *en connaissance de cause*, tout au bout d'un très long passé, près de la mort, dans l'*ombre puérile*.⁵⁵¹

En transmuant son « chagrin très adulte » en livre pour enfants dans lequel le jeune Anton éprouve lui aussi un déboire amoureux, Honoré souscrit à la formule de Barthes selon laquelle « le *sujet* – de l'Imaginaire – ne vieillit pas⁵⁵² » et semble le signifier par cette opération de transfert par delà les frontières éditoriales. Le temps ne marque pas le sujet psychique comme il affecte le sujet physique et certains états affectifs comme l'état amoureux convoqueraient et concerneraient la structure première du sujet. Une autre acception du mot « enfance » enrichit et complexifie davantage encore cette notion pensée cette fois par la psychanalyse comme le moment où se jouerait psychiquement un lien fondateur et modélisateur au premier objet d'amour.

Se pencher sur les transferts opérés par Honoré depuis son œuvre pour adultes vers son œuvre pour enfants souligne, s'il en était besoin, l'artificialité du séquençage de la vie en âges bien distincts se succédant linéairement et dans un ordre imperturbable dès que c'est du sujet psychique qu'on se préoccupe. Même quand nous sommes physiquement adultes, nous ne

⁵⁵¹ Roland Barthes, « Puer senilis, senex puerilis », *op. cit.*, p. 482.

cessons d'avoir affaire à l'enfance, notre patrie originaire au sens où elle marquerait à chaque nouvelle expérience la limite entre un sujet à venir et un sujet advenu, entre un sujet parlé et un sujet parlant, au sens également où se configurerait dans la prime enfance le « sujet de l'Imaginaire » qui ne cesse d'informer nos relations aux autres.

Si j'ai convié Agamben s'appuyant sur la linguistique dans l'analyse du premier transfert et Barthes s'appuyant sur la psychanalyse dans l'examen du second, il s'avère que sans superposer ces deux acceptions du mot « enfance », Agamben dresse des ponts entre ces deux discours dans la réflexion qu'il mène sur le langage :

Sans doute est-il possible d'identifier cette enfance de l'homme à l'inconscient freudien, qui occupe la partie engloutie de la terre psychique ; mais en tant que *Es*, en tant que « tiers », comme le montre cette fois encore Benveniste, il est en réalité une non-personne, un non-sujet (*al-ya'ibu*, l'absent, selon l'expression des grammairiens arabes), qui ne prend sens que dans son opposition à la personne ; rien d'étonnant, donc, si Lacan nous montre que cet *Es* n'a lui non plus d'autre réalité que langagière, qu'il est lui-même langage. [...]

Ainsi l'idée d'une enfance qui serait « substance psychique » apparaît-elle comme un mythe, au même titre que celle d'un sujet prélinguistique ; enfance et langage semblent renvoyer circulairement l'un à l'autre, l'enfance étant l'origine du langage et le langage l'origine de l'enfance. Mais c'est peut-être dans ce cercle, précisément, qu'il nous faut chercher le lieu de l'expérience en tant qu'enfance de l'homme. Car l'expérience, l'enfance dont il s'agit ici, ne peut être simplement quelque chose qui précède chronologiquement le langage et qui cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole ; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement à un moment pour nous mettre à parler ; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet.⁵⁵³

Dans les deux significations du mot « enfance » que cette réflexion sur le transfert dans l'œuvre d'Honoré a fait émerger, il apparaît qu'on retrouve l'idée d'approcher un endroit qui serait du côté de l'inconscient puisque le sujet parlant et conscient lui est extérieur quand bien même cette enfance aurait à voir avec le langage et la faculté de parler, et avec un inconscient en compagnie duquel le sujet fraierait tout au long de sa vie. Pas d'œuvre plus apte qu'une autre alors à permettre d'entrevoir, d'effleurer, de deviner cette « enfance » qui nous constitue en sujet parlant et que le langage ne cesse de constituer ? Ce serait plutôt la béance intratextuelle dans l'œuvre d'Honoré qui la figurerait et qui en serait la place. Or cette béance en tant qu'indissociable du geste d'adresse suppose un enjeu communicationnel pour que ce

⁵⁵² *Ibid.*, p. 483.

⁵⁵³ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 84/85.

« transit » depuis la « pure langue de la nature » vers le « langage humain » puisse, même fugacement, se faire. De telles considérations complexifient en tout cas l’idée d’« enfance » et ouvrent de nouvelles pistes de réflexion sur les rapports qu’entretient le langage avec les âges et plus particulièrement avec l’enfance, rapports que j’envisagerai dans mon chapitre IV intitulé « Langues-âges ».

Double résilient

Un autre romancier qui écrit notamment à L’école des loisirs et aux Éditions de l’Olivier sans toutefois jouer de l’inter-dit puisque « ses livres jeunesse et adultes sont très proches, si proches [qu’il ne voit] pas de frontière⁵⁵⁴ » entre ce double corpus, soutient fermement, dans l’épître à son œuvre, que la transposition de ses maux passés par le biais de la fiction jeunesse est un moyen efficace pour exorciser un vécu malheureux, douloureux. Il envisage aussi la réécriture de ce passé comme un moyen pour le corriger et l’amender. Cet auteur, c’est Martin Page. Cité en exergue à l’introduction de cette thèse, cet écrivain a signé une apologie de la littérature de jeunesse dans un article du *Magazine littéraire* d’avril 2013 que j’ai déjà en partie commenté. Celui qui considère la « mauvaise réputation » de la littérature de jeunesse comme une aubaine favorisant toutes les audaces et libérant du besoin de reconnaissance sociale⁵⁵⁵, célèbre dans le même article, les vertus quasi-thérapeutiques des livres pour enfants :

Alors, je me dévoile. J’ai fait mon autobiographie sous forme d’un tremblement de terre, j’ai eu une grande conversation avec un gâteau au chocolat (qui devient mon ami et que je finis par manger, à sa demande), j’ai affronté mon lit en combat singulier, j’ai écrit deux livres à la première personne dans lesquels je me mets en scène. La fiction et l’imagination couplées à la mémoire sont la voie royale pour plonger profondément au cœur de soi.

⁵⁵⁴ Martin Page, *RE : Je suis un tremblement de terre*, [courrier électronique], destinataire : Florence Traisnel, 10 février 2016, communication personnelle.

⁵⁵⁵ Pour rappel, je cite et commente cet éloge paradoxal dans la sous-partie « Chemins de traverse et champ d’investigation » de mon premier chapitre.

[...] L'écrivain de livres pour enfants écrit pour les enfants qui ne sont pas écoutés. Il les fait rire, les étonne, entretient leur enthousiasme (et le sien), il leur donne des nouvelles du futur, et sans doute essaie-t-il de les préparer à l'affronter. Il donne aussi des conseils à l'enfant et à l'adolescent qu'il était. Il lui dit qu'il n'est pas seul.

Il y a un double enjeu : donner des armes et des forces aux enfants et aux adolescents, et se guérir soi-même pour ne plus souffrir du passé. Pour Georges Didi-Huberman, « [...] tout passé mérite d'être cité : afin qu'il devienne incitatif ou invocatoire, c'est-à-dire métamorphosé en forme intentionnelle, en élaboration du futur, en nécessité d'urgence pour le présent ». La littérature a ce rôle, elle est par essence engagée (nous sommes la cause que nous défendons) et invitation à l'action.

L'auteur de livres pour enfants écrit des phrases pour réformer son histoire comme s'il dessinait sur l'album photo de sa mémoire. Le passé est une matière qui se travaille, ce n'est pas un verdict. Et c'est peut-être la seule chose que les adultes peuvent apprendre aux enfants.

Les livres pour enfants et adolescents sont le lieu où l'intime, porté par des histoires, par un double de soi-même projeté dans le passé, tend à l'universel, tandis que trop souvent le spectacle de l'intime égocentrique caractérise une certaine littérature adulte. Ne pas se plonger dans la littérature jeunesse est un moyen de s'éviter en restant fixé à ce que l'on croit être soi.⁵⁵⁶

De façon dithyrambique, Page loue une littérature de jeunesse permettant à son auteur de se révéler aux autres comme à soi, de réparer un passé traumatisant mais aussi, loin de tout nombrilisme, d'apprendre aux jeunes lecteurs que la fatalité n'existe pas et qu'on peut surmonter l'adversité. Il semble même que réside dans ce message d'espoir simultanément adressé aux jeunes générations et à soi-même la fonction majeure que Page souhaite voir remplir par la littérature pour enfants. On retrouve d'ailleurs sous sa plume la formule « écrire pour », en l'occurrence « les enfants qui ne sont pas écoutés », groupe auquel l'auteur semble avoir appartenu et à destination duquel mais donc aussi au nom duquel il écrit. « De toute façon, celui qui donne des conseils cherche d'abord à s'éduquer lui-même. Parler à quelqu'un est une manière détournée de se parler à soi⁵⁵⁷ », ajoutait-il en 2014 dans son *Manuel d'écriture et de survie* au titre éloquent.

Quand Page prétend qu'il a fait son « autobiographie sous forme d'un tremblement de terre », c'est au roman *Je suis un tremblement de terre* publié en 2009 dans la collection « Neuf » de L'école des loisirs qu'il renvoie. Ce court et beau récit à la première personne du singulier donne la parole à un narrateur enfant qui confie avoir été adopté vers l'âge de six ans après qu'une guerre au cours de laquelle sont morts ses parents a ravagé son pays. L'usine de bonbons dans laquelle ils travaillaient fut bombardée et on ne retrouva aucun survivant. « Certains des employés avaient été noyés dans le sucre et la gelée. D'autres étaient figés en

⁵⁵⁶ Martin Page, « Se démasquer face à l'enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, op. cit., p. 73.

⁵⁵⁷ Martin Page, *Manuel d'écriture et de survie*, Paris, Seuil, 2014, p. 11.

statues sucrées comme d'énormes et grotesques nounours de guimauve.⁵⁵⁸ » Si sa nouvelle vie se passe bien pendant quelques années puisqu'il est choyé par des parents adoptifs très aimants et qu'il aime en retour, tout bascule lorsque l'enfant se rend compte qu'autour de lui, le sol bouge, les murs se fissurent, les plafonds tombent. Après avoir consulté le médecin de famille, c'est une géologue qui confirme le diagnostic : l'enfant est un tremblement de terre. Si le maire, par peur du désordre qu'il pourrait provoquer, placarde son portrait sur les murs de la ville pour prévenir ses concitoyens du danger que l'enfant ainsi marginalisé représente, celui-ci n'est d'abord pas tant gêné par ce phénomène « comme si tout était en ordre en [lui]⁵⁵⁹ ». Mais la lecture d'un ouvrage sur les séismes lui fait prendre conscience qu'il est une « calamité⁵⁶⁰ », « comme une guerre, cruelle et sans pitié, massacrant les femmes et les enfants⁵⁶¹ ». Le récit, fantaisiste et sombre, se poursuit par la fugue du narrateur craignant de provoquer des dégâts et des morts. Il sera retrouvé par ses parents adoptifs et la géologue ayant échaudé une solution lui permettant de continuer à vivre dans la compagnie des humains : un sismomètre-avertisseur lui indiquant qu'un tremblement s'annonce et qu'il doit se jeter à l'eau (au sens propre) dans les étangs artificiels creusés autour de chez lui pour éviter de faire trembler la terre.

L'ultime chapitre de ce récit permet au personnage de mettre des mots sur ce corps symptôme agité de dangereux soubresauts :

D'une certaine manière, être un tremblement de terre, c'était être la guerre de mon enfance. C'était le même bruit. Les mêmes risques de destruction et de disparition. Les ressemblances étaient frappantes. Mais, et c'est cela qui était difficile à admettre, cela me rappelait aussi mes parents, nos amis, les histoires qu'ils me racontaient et les dîners avec les voisins. Cette destruction en moi était un lien avec des souvenirs joyeux. En étant un tremblement de terre, je me sentais à nouveau proche d'eux, comme si je les arrachais à la mort, comme si en déchirant la terre je les faisais sortir de leur tombe.⁵⁶²

Bien des années après qu'a eu lieu l'événement traumatisant, le passé refoulé resurgit et c'est à son corps défendant que le narrateur l'exprime par ce qu'on appelle communément un

⁵⁵⁸ Martin Page, *Je suis un tremblement de terre*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2009, p. 12.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

phénomène de somatisation. Métaphoriquement, Page trouve comment signifier de manière parlante et saisissante l'action souterraine du passé qu'on croyait profondément enfoui alors qu'il détermine notre présent et nous pousse à admettre avec lucidité que « notre enfance travaille [...] en permanence à notre insu dans notre vie psychique d'adulte⁵⁶³ ». L'onde sismique peut certes mettre du temps à arriver, elle n'en ébranle pas moins celui qu'elle agite et la magnitude de la secousse ne se mesure pas toujours immédiatement. La terrifiante identification du narrateur à ce qui a causé la mort de ses parents révèle la mélancolie profonde de l'enfant traumatisé. On note toutefois un certain écart entre la cause du malheur : la guerre, et la pathologie du narrateur : le tremblement de terre. Ce salutaire décalage laisserait-il la possibilité au narrateur de ne pas se sentir tout à fait coupable du malheur causé ? Lui permettrait-il de ne pas être uniquement celui qui subit et reconduit le mal pour également incarner la puissante force capable d'exhumer un passé qui fut aussi, à bien des égards, heureux et qui était jusque là fossilisé, à l'image de ses parents pétrifiés dans l'usine de bonbons ?

Dans un échange de courriels que j'ai pu avoir avec lui, Martin Page confirme que ce livre « est un roman qui évoque l'époque difficile de [sa] jeunesse (et [lui] à cette époque) » et que s'il « n'[a pas] connu la guerre au sens de conflit avec des missiles, [il a] connu, [sa] famille a connu, et surtout [son] père a connu une guerre sociale, humaine, normalisée très violente, dont [son] père a fini par mourir⁵⁶⁴ ». C'est donc bien une souffrance autobiographique, intime et familiale qui s'exprima par l'entremise d'un livre jeunesse au titre insolite. Ce goût pour les titres insolites, Page l'explicite à la fin du roman *Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons*⁵⁶⁵ :

J'ai appelé le livre que vous êtes en train de lire *Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons* pour plusieurs raisons.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 73/74.

⁵⁶³ Claude de la Genardière, « Grandir avec les histoires », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Catherine d'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Littératures », 2011, p. 96.

⁵⁶⁴ Martin Page, *RE : Je suis un tremblement de terre*, [courrier électronique], destinataire : Florence Traisnel, 10 février 2016, communication personnelle.

⁵⁶⁵ Martin Page, *Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

[...]

La deuxième raison m'apparaît maintenant. Vous vous souvenez, c'est le titre d'un vieux livre italien que je n'ai pas réussi à déchiffrer. Et c'est ainsi que je vois la vie, l'amour, les femmes, enfin tous les grands sujets. On peut nommer l'amour, lui donner ce titre de cinq lettres, a. m. o. u. r., mais sans rien comprendre à son contenu. Il me semble que nous passons notre temps à donner des titres de livres à nos sentiments et à ce que nous sommes, comme des étiquettes que l'on colle. La vie, la mort sont des réalités dont nous ignorons la profondeur et la vraie nature, qui sont comme ce livre dans la bibliothèque de mon père, écrits en un italien très ancien difficile à traduire. Je dis qu'il faut du temps et de la patience, du travail.⁵⁶⁶

Le « je » qui s'exprime ici ne peut plus être celui du jeune narrateur Martin ayant « trouvé un vieux livre dans la bibliothèque de [son] père⁵⁶⁷ ». C'est nécessairement le « je » de l'auteur Martin Page qui a « appelé » son livre de ce titre mystérieux. Écrire, pour Page, est donc une activité essentiellement métaphorique, une marche oblique car on ne peut saisir directement ce qui nous affecte et qui résiste à l'entendement. L'écriture (et la littérature) n'élucide pas tout mais elle saurait mieux que nous ce qui nous habite, quitte à formuler ce savoir qui ne se sait pas de manière étrange. « La fiction et l'imagination couplées à la mémoire sont [bien pour Page] la voie royale pour plonger profondément au cœur de soi⁵⁶⁸ » de même que pour Freud, le rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient.

Toujours dans l'article publié dans *Le magazine littéraire*, quand Page confie qu'il a « écrit deux livres à la première personne dans lesquels [il se met] en scène », il fait allusion à *Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons* ci-dessus mentionné et au roman *Le club des inadaptés*⁵⁶⁹ dont le narrateur et personnage principal Martin est ce « double » résilient. Bien que faisant partie de « ces enfants inadaptés et originaux », ses amis et lui sortent de leur statut de « victimes inactives » pour « se battre, essayer d'inventer des ruses et des moyens de ne pas toujours être les perdants⁵⁷⁰ ». Ce sera notamment la création par Erwan, le plus gentil de la bande des quatre inadaptés récemment tabassé à cause de sa singularité, d'une « machine égalisatrice » pour « égaliser les malheurs [et] que ce ne soit pas toujours les mêmes qui soient malheureux⁵⁷¹ ». Ce drôle d'engin que le jeune garçon cachera dans les faux-plafonds du collège afin que le mauvais sort élise d'autres cibles, et qui, hasard

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 56/57.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶⁸ Martin Page, « Se démasquer face à l'enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁶⁹ Martin Page, *Le club des inadaptés*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2010.

⁵⁷⁰ Martin Page, <http://www.ecoledesmax.com/pistes/2011-12/E123108.pdf>

⁵⁷¹ Martin Page, *Le club des inadaptés*, *op. cit.*, p. 37.

des choses, semblera opérer, sera finalement subtilisé par le narrateur Martin craignant de voir son ami perdre toute la bonté qui le caractérise à force de vouloir inverser les rôles. Quand le narrateur finira pas conter à son père ce rocambolesque épisode de la vie du club des inadaptés, celui-ci lui enseignera que « la seule machine égalisatrice, c'est le temps [et que] les adolescents les plus heureux ne seront pas les adultes les plus heureux. Ce sont les adolescents les plus bizarres qui feront les choses les plus intéressantes. Il faudra du temps, ça ne sera pas facile, mais cela se passe comme ça⁵⁷² ».

Si la résilience est l'aptitude à répondre positivement à l'adversité et si le personnage d'Erwan manifeste au présent de l'intrigue cette capacité à rebondir grâce à sa créativité, le père du narrateur qui insiste certes sur la dimension cathartique du geste créatif, fait du temps l'élément déterminant de la résilience. Peut-être que son expérience lui a appris que les plaies mettent du temps à guérir ? Il me semble surtout que par l'entremise de ce dialogue, Page figure quelque chose de sa vision du processus de la résilience qui engage le passé, le présent et le futur et suppose des interférences entre ces temporalités, une conscience réflexive du temps et une capacité à jouer des temporalités qui libèrent d'un ici et maintenant douloureux. En écrivant à l'âge adulte des livres pour enfants, Page met en pratique les conseils de cette figure paternelle, porte-parole de ses convictions d'aujourd'hui adressées au double de l'enfant qu'il était hier. Il n'est donc pas fortuit qu'il cite dans *Le magazine littéraire* ces mots de Georges Didi-Huberman extraits de *Sentir le grisou* : « tout passé mérite d'être cité : afin qu'il devienne incitatif ou invocatoire, c'est-à-dire métamorphosé en forme intentionnelle, en élaboration du futur, en nécessité d'urgence pour le présent ». Pas de table rase du passé, pas non plus de momification de celui-ci mais une manière de le convoquer et de le réinvestir afin de lui donner un sens, soit une direction en même temps qu'une signification.

Le geste de transfert vers la littérature de jeunesse qu'opèrent Honoré comme Page d'un passé autobiographique douloureux voire traumatisant semble accorder la même confiance à cette littérature peut-être plus apte à recueillir cette parole que la littérature générale car plus imagée et plus métaphorique. Toutefois, alors que chez Page seul le discours épitextuel permet de mesurer la fonction cathartique et réparatrice de ses publications pour la

⁵⁷² *Ibid.*, p. 71.

jeunesse, chez Honoré, l'écriture intratextuelle tend plutôt à exhiber la morsure du réel que rien ne viendra jamais suturer et qui ne cesse de relancer l'écriture.

TRANSGRESSION

Textes transfuges

Dans le corpus de textes circonscrit pour examiner de manière assez large le phénomène du *crosswriting* afin de penser plus précisément ce que font Honoré et Draeger de cette possibilité de jouer de la traversée des frontières éditoriales pour qu'un inter-dit puisse siéger dans les blancs laissés par ce va-et-vient, deux textes sont apparus comme des cas à part. *Petite* de Geneviève Brisac et *La mal élevée* de Maya Nahum ont en effet migré tels quels d'une maison d'édition à l'autre à l'occasion d'une réédition et peuvent être considérés comme des textes transfuges dans la mesure où ces deux secteurs de l'édition sont si distincts qu'ils en viennent à pouvoir être perçus comme antagonistes⁵⁷³. Ces deux déplacements depuis les Éditions de l'Olivier vers L'école des loisirs alors que les textes n'ont subi aucun changement ne génèrent pas d'inter-dit entre deux textes autographes adressés à des publics distincts puisqu'il n'y a qu'un seul texte. Si inter-dit il y a concernant *Petite* et *La mal élevée*, c'est plutôt dans le sillage laissé par ces mouvements qui ne sont pas si anodins qu'il y paraît et qui me semblent pouvoir être qualifiés de transgressifs. Ils brouillent en effet en partie les frontières éditoriales, manifestent en tout cas la porosité de celles-ci plus encore que ne peuvent le faire les déplacements d'auteurs d'un secteur vers un autre. Tout en soulignant l'existence d'une sensibilité commune aux Éditions de l'Olivier et à L'école des loisirs et de liens assez forts entre leurs éditeurs pour permettre de tels mouvements, ces déplacements interrogent la spécificité de chaque maison. Ces reprises, certes marginales, questionnent en effet la représentation que les acteurs du livre se font de ce qu'est un texte destiné aux adultes et de ce qu'est un texte destiné à la jeunesse. Quels critères permettent de les distinguer si certaines œuvres peuvent migrer ainsi ? La labilité de ces critères ne les discrédite-t-elle pas ? Indexés sur les représentations que notre société se fait des différents âges de la vie, ces déplacements sont-ils symptomatiques d'une évolution historique des frontières distinguant

⁵⁷³ Je renvoie à ce propos au chapitre I.

notamment l'âge adulte de la jeunesse mais aussi d'une évolution dans la conception de ce qu'on imagine pouvoir raconter aux adolescents ? Cette idée que ces seuils et que ce qu'on entend par les termes de jeunesse et d'adolescence ne cesse de muter semble indéniable, y compris à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Ainsi, alors que la notion d'adolescence a véritablement émergé au début du XX^e siècle, d'une part avec l'allongement des études repoussant l'entrée dans le monde du travail et des adultes et d'autre part avec l'apparition de la psychologie tentant de cerner cet âge intermédiaire, nul ne niera aujourd'hui que cette perspective comme cette science continuent de bouger et de redéfinir par ces mobilités mêmes l'adolescence dont il est question.

Publiés tous deux lors de leur deuxième sortie dans la collection « Médium » destinée aux 12/16 ans, *Petite* et *La mal élevée*, textes désormais explicitement « octroyés⁵⁷⁴ » aux adolescents, relatent chacun un épisode critique de la vie de deux jeunes filles. L'âge des protagonistes correspond alors à celui du lectorat et cette seconde publication laisse entendre qu'une des fonctions de la littérature pour adolescents serait de leur tendre un miroir et de les accompagner en traitant de cet âge transitoire présenté comme possiblement difficile et risqué. Plus haut, dans « Transition », j'ai déjà pu émettre quelques interprétations relatives à la trajectoire du récit autobiographique *Petite* de Geneviève Brisac initialement publié en 1994 aux Éditions de l'Olivier puis publié sans modification aucune à L'école des loisirs en 2005. En extirpant *Petite* du cycle de Nouk paru quasi exclusivement aux Éditions de l'Olivier⁵⁷⁵, un sort bien particulier était réservé à la relation par Brisac de l'anorexie qui faillit lui être fatale. Cette deuxième publication ailleurs indiquait peut-être combien ce douloureux moment ne pouvait faire harmonieusement partie d'un tout tant cette maladie avait brisé et interrompu le cours normal des choses, au point de désolidariser Nouk d'elle-même pendant tout un pan de son existence. Le roman se focalisait sur un épisode si aigu de la crise identitaire et existentielle de son auteure qu'il ne pouvait pas ne pas ébranler et déranger d'autres contours que ceux du sujet, en l'occurrence ceux des catégories éditoriales pensées à l'aune de l'âge des lecteurs. Et puis, c'est bien le passage de l'enfance à l'âge adulte qui s'avérait délicat pour

⁵⁷⁴ Je reprends ici ce terme qui permet de distinguer une partie de la littérature de jeunesse « dérobée » aux adultes à celle qui est volontairement « octroyée » au jeune public.

⁵⁷⁵ *Les filles*, premier ouvrage de ce cycle a été publié en 1987 aux Éditions Gallimard mais les Éditions de l'Olivier n'existaient pas encore.

Nouk alias Geneviève Brisac et cette difficulté à grandir se manifestait peut-être aussi par le retour du texte dans le giron du secteur jeunesse.

Petite, récit d'une dissidence puisqu'il s'agissait pour l'anorexique de se séparer, de se couper de la communauté familiale mais aussi plus largement humaine en cessant de manger, manifesterait la dissension de Nouk à l'égard de ses congénères par cette incapacité à prendre une place définitive dans une bibliothèque plutôt qu'une autre. Si le livre échoue finalement à L'école des loisirs, c'est que son héroïne éponyme est d'abord en guerre contre les adultes, les grands, dont elle se plaît à transgresser les règles pour pouvoir alimenter son mal, en volant notamment des livres à ses parents qu'elle revend pour s'acheter les seules choses qu'elle puisse avaler : des caramels, des dragées ou des graines de tournesol. Dans le chapitre six de *Petite* qui en compte dix, alors que Nouk va être internée car elle a tellement maigri que sa vie est en danger, la narratrice écrit à propos d'autres jeunes filles qui partagent le même mal qu'elle :

Pourquoi suis-je si profondément convaincue que ces filles qui se laissent mourir ont une raison commune et secrète, qu'elles cherchent à savoir où est la vie et où est la mort, à cause de quelque chose qu'il fallait leur dire, qu'on n'a pas pu leur dire, quelque chose qui leur fait peur.
Le poids déplacé d'une faute ?⁵⁷⁶

Comme j'ai déjà pu le signaler, *Petite* est un texte dans lequel la voix narrative est instable et si la narration est parfois faite à la troisième personne, elle est aussi souvent assumée par un « je », celui de l'enfant Nouk ou celui de l'adulte qui raconte rétrospectivement l'anorexie dont elle a souffert. Ici, le doute est permis et les considérations plus générales sur cette maladie peuvent aussi bien être celles de la jeune Nouk particulièrement mûre et lucide ou celles de l'adulte qui essaie après coup de dégager de son expérience personnelle une vérité plus universelle. Les indéfinis « on » et « quelque chose » permettent de généraliser le propos sans pointer du doigt un coupable qui « n'a pas pu » prononcer les paroles attendues et salvatrices mais la question formulée au discours direct suggère qu'une partie de l'explication serait à chercher dans l'entourage familial et du côté des ascendants. La culpabilité aurait

⁵⁷⁶ Geneviève Brisac, *Petite*, op. cit., p. 79.

migré d'une génération à une autre à cause d'un pesant secret resté tabou. Le mot « poids » ici employé renvoie à la lourdeur du fardeau tu, mais fait aussi nécessairement penser à l'obsession de Nouk pour les kilos qu'elle s'échine à perdre au point de frôler la mort, à cause d'une « faute » ici évoquée sans jamais être clairement élucidée dans l'ouvrage de Brisac. Le déplacement de *Petite* des Éditions de l'Olivier vers L'école des loisirs me semble en tout cas entrer en résonnance avec cette phrase : « Le poids déplacé d'une faute ? » sans que la mise en parallèle de ces deux translations n'ait de sens évident. Il n'empêche que si le premier transfert est inconscient et mortifère, le second, dont une part des enjeux n'est probablement guère plus consciente, est choisi et offre une deuxième vie, une renaissance à ce texte qui se termine par le sauvetage de Nouk. Dans l'ultime chapitre, on apprend que c'est grâce à son grand-père, un homme modeste, qu'elle « réapprend les règles simples de la vie quotidienne⁵⁷⁷ ».

Le grand-père de Nouk a une façon très personnelle de constater ses échecs, avec une sorte d'humour juif rentré. Il dit que maintenant il a tellement de temps pour penser à tout ça. Il dit qu'il est un homme craintif, sans aucun talent particulier, gaffeur et timide, très mauvais en affaires, qu'il était pourtant un bon officier. Ensuite, il a fait un mauvais architecte, un mari insuffisant, et il n'a même pas été capable de faire de la Résistance. Nouk boit ses paroles. Elle ne le croit pas, mais elle adore sa manière de raconter. [...]

Il lui raconte son enfance. Je n'ai jamais eu de mémoire, ni d'imagination, les rédactions, c'était une torture, je n'avais rien à dire, rien à mettre. Nouk considère que cette manière de parler toujours du rien est une manière d'écrivain, mais elle n'en dit rien.⁵⁷⁸

L'autodérision dont fait preuve le grand-père de Nouk est associé à un talent de conteur qui relie de nouveau sa petite fille aux autres et au monde et étanche la soif de paroles verbalisée plus haut. Pour Nouk, ce que dit le grand-père compte visiblement autant que la manière qu'il a de le dire. Ce qui l'interpelle dans le témoignage répété de son aïeul est marqué par une forme de négativité que le lexique de la faillite mais aussi les tournures négatives et la répétition du pronom indéfini « rien » soulignent. Or dans l'expression « parler du rien » (et non pas « parler de rien »), le terme « rien » est employé comme substantif et acquiert par cet usage une forme de positivité bien qu'il soit synonyme de néant. Celle qui « mangeait du rien » découvre qu'elle peut circonscrire l'objet de son désir par les mots et une autre forme

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 116/117.

d'oralité que celle de la consommation ou non-consommation d'aliments. Après la lecture, l'écriture sera une échappatoire. Là encore, c'est le déplacement, la possibilité du déplacement et la prise de conscience de cette possibilité qui sauvent et qu'en quelque sorte le mouvement de *Petite* prolonge et redouble.

L'autre texte transfuge est le roman *La mal élevée* de Maya Nahum publié en 1991 aux Éditions de l'Olivier puis en 1994 à L'école des loisirs. Ce texte relate lui aussi les errances d'une adolescente parisienne qui narre, depuis l'institut médical où elle est internée pendant plusieurs mois, le week-end où tout a basculé et où « une fille comme [elle], plutôt normale, [a décidé] un jour d'en finir avec la société, la morale, l'ordre et tout ». Élevée seule par sa mère qu'elle aime beaucoup mais qui n'est pas un modèle de stabilité affective, la narratrice considère son père qu'elle voit rarement comme un simple géniteur avec qui elle n'a pas grand-chose à partager, d'autant plus qu'elle n'a guère d'affinités avec sa nouvelle épouse et leurs quatre enfants. Certes elle apprécie son oncle Daniel, son professeur de biologie M. Melville et surtout son camarade de classe et seul ami Jaouad, mais la jeune fille possède finalement peu d'attaches. Ce fameux week-end qui « a *blessé [son] adolescence profondément*, selon les spécialistes qui se penchent actuellement sur [son] cas, dans cet Institut où [elle doit] rester jusqu'à ce qu'ils [la] déclarent en bon état⁵⁷⁹ », elle s'était retrouvée seule. Le vendredi midi, sa mère l'avait prévenue en laissant un mot sur la table qu'elle partait à Marseille jusqu'au dimanche midi voir l'exposition Hopper (un coup de téléphone à son hôtel apprendra à la narratrice le soir où tout bascula que sa mère n'était pas seule à Marseille et que le prétexte culturel dissimulait peut-être des retrouvailles amoureuses). Son oncle Dan la recevrait pour faire shabbat le soir même (soirée à laquelle la narratrice se rendit mais qu'elle écourta) puis elle était attendue dès le samedi matin chez son père (où elle n'alla pas faisant croire que sa mère n'était finalement pas partie et qu'elles passaient le week-end ensemble chez des amis à la campagne). Mais ce qui perturba surtout la narratrice ce vendredi-là, ce fut l'absence de Jaouad au lycée. Jaouad, brillant élève, fils d'immigrés algériens, adorait lire et voulait devenir professeur de lettres. Ses livres, c'est son père M. Belgacem qui les lui apportait de l'imprimerie où il travaillait. Affecté au pilon, cet analphabète les sauvait. Ce vendredi-là ainsi que le lendemain matin, la narratrice téléphona à

moult reprises chez les parents de Jaouad en un temps où les téléphones portables n'existaient pas, mais personne ne décrocha. Le samedi, persuadée « qu'il-était-arrivé-quelque-chose-à-Jaouad⁵⁸⁰ », elle finit par se rendre à Trappes pour découvrir que M. Belgacem avait été arrêté et jeté en prison par la police à cause des livres qu'il sauvait du pilon et qu'il avait commencé à revendre à un bouquiniste. Jaouad, institué chef de famille était parti avec sa mère et ses frères et sœurs se réfugier à Créteil chez des cousins et cherchait un petit boulot en attendant la sortie de prison de son père.

Cette arrestation, jugée profondément injuste et scandaleuse par la narratrice, associée à quelques autres menus incidents mais aussi aux échanges qu'elle venait d'avoir avec son professeur de biologie M. Melville sur la vie, la mort, les perspectives troublantes que le progrès scientifique semblait offrir et au visionnage d'un documentaire enregistré par sa mère qui présentait de manière inquiétante l'avenir de l'humanité et les possibles dérives eugénistes acheva de précipiter la jeune fille dans un état de désespoir profond. En proie à des questions existentielles la dépassant et dépourvue de tout interlocuteur puisque ni ses parents, ni M. Melville, ni Jaouad n'étaient joignables, la narratrice décida de se rendre à « l'hôpital de stockage » des embryons humains situé près de Paris et qu'elle avait vu dans le reportage présenté à la télévision pour « voir cet endroit, connaître l'envers du décor » mais surtout avec l'idée de tout détruire puisque « ce qu'on peut faire de mieux à un gosse, c'est de ne pas le faire⁵⁸¹ ». L'extrait qui suit retranscrit partiellement le monologue intérieur de la narratrice faisant en pleine nuit le trajet allant de chez elle à cet hôpital de stockage :

Un cortège de questions me tapait la tête : c'est comment quelqu'un dont les géniteurs ne se sont pas rencontrés dans le ventre ronronnant d'une mère amoureuse ? C'est comment les débuts dans un tube ? Je revoyais précisément les images de l'émission et je crevais de trouille. C'est comment un embryon qu'on laisse des années dans un congélateur pendant que son frère jumeau vit et a déjà cinq ans ? C'est comment d'être un orphelin oublié dans de l'azote parce que, finalement, on ne veut plus de lui ? C'est comment d'avoir plusieurs géniteurs ? C'est comment d'être né d'un père mort trois ans avant sa naissance ? C'est comment de ne jamais savoir d'où l'on vient ?
[...] Qui rencontre qui, pourquoi et comment ? C'est déjà trop dangereux quand on procrée « à la normale » mais incognito, non ! D'autre part, pourquoi ces sorciers se gênaient-ils pour mettre un peu d'ordre dans l'hygiène raciale, style il n'y a que des blonds aux yeux verts et le nez en trompette qui

⁵⁷⁹ Maya Nahum, *La mal élevée*, Paris, l'Olivier, 1991, p. 11.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 176.

peuvent porter le nom d'être humain ? Et tous les autres, à la poubelle. Que des génomes parfaits ! Ou si la génitrice dingue pense que son fœtus est une fille et qu'elle veut un garçon, pareil, à la poubelle ! Qui sont-ils tous ces gens pour décider si l'on doit vivre ou non ? Avais-je rêvé ou bien cette bonne femme aux États-Unis disait-elle que, pour mille huit cent francs, une société conserve l'ADN d'un bébé prélevé sur son cordon ombilical. « C'est une sorte de carte d'identité génétique. » L'intervieweuse a demandé à quoi ça pourrait servir dans la pratique. Et l'autre, à l'aise, pas gênée : « Imaginez que votre enfant périsse dans une catastrophe aérienne et que son corps soit méconnaissable, ou qu'il soit kidnappé et qu'on vous envoie seulement un doigt, ou encore qu'il soit échangé à sa naissance, eh bien si son ADN a été bien stocké, on s'y retrouve ! » Moi ça m'a tuée ! Froide, la nana ! D'ici que ça serve à trier les gens sur leur ADN, il n'y a pas loin. Et ça, bien sûr, elle ne le disait pas. Dangereux les gènes, trop dangereux ! J'avais envie de pleurer. Je pensais à la fille de la clinique dont M'man m'avait parlé, celle qui était née le même jour que moi et qui n'avait pas eu de chance dans le hasard. Elle faisait quoi en ce moment, ma sœur de chambre trisomique ? Je revoyais tous ces gosses avec leurs maladies génétiques sur les affiches, à la télé, pendant le Téléthon sur la myopathie qui est l'émission la plus horrible que j'ai vue dans ma vie. Au secours, au secours ! Il faut s'occuper des vivants avant tout. Il faut tout de suite arrêter les éprouvettes !⁵⁸²

Les points d'interrogation se multiplient sur la page comme dans la tête de la jeune narratrice qui perd son sang-froid. Que certains apprentis sorciers puissent s'essayer au pire lui traverse l'esprit au cours de cette interminable logorrhée qui pose d'essentielles questions auxquelles le monde dans lequel elle grandit offre à ses yeux d'illisibles et insupportables réponses. La narratrice cède alors à ses angoisses qui la poussent à envisager de saccager la fameuse salle de stockage. Ce qui finalement n'aura pas lieu puisqu'une fois sur place, deux minutes à peine après qu'elle a pénétré dans le « labo de Frankenstein », un membre du personnel de l'hôpital est entré, l'a empoignée et elle a perdu connaissance. « À [son] réveil sur [son] lit d'hôpital, longtemps après, une blouse blanche [lui] a dit : " Ahurissant ! Dans toute ma carrière, c'est la première fois que je vois quelqu'un, se, comment dire, se suicider sans médicaments, sans acte de violence, sans rien sinon par sa propre volonté. Vous êtes, mademoiselle, unique. "⁵⁸³ » La narratrice a donc retourné contre elle la violence qu'elle voulait d'abord extérioriser. Les questions qui la taraudaient portaient certes sur d'éventuels dérapages de la science mais concernaient essentiellement la vie, la mort, les origines. Travaillée intimement par ces questions puisqu'elle peine à comprendre comment des êtres aussi dissemblables que ses parents ont pu la concevoir, c'est la mort que la narratrice aurait appelée de ses vœux aux dires du corps médical. C'est en tout cas ce qui fut interprété comme une pulsion de mort, comme une volonté de retourner à un état antérieur et inorganique qui justifia son internement. Et c'est depuis sa chambre que la narratrice a peu à peu démêlé les

⁵⁸² *Ibid.*, p. 178 à 181.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 183/184.

fil de son existence, là encore par le truchement d'un échange verbal réel ou plutôt fantasmé qu'elle aurait eu avec sa mère au bout de quelques semaines passées à l'Institut puisque, dans les premiers temps, celle-ci n'était pas autorisée à rendre visite à sa fille :

Quand [ma mère] m'a quittée, j'ai essayé de me répéter notre conversation, mais il m'en venait une autre qui, je le sais aujourd'hui, n'a jamais eu lieu à voix haute, mais que son âme m'a dit [sic] en secret. M'man me révélait pour la première fois pourquoi elle m'avait conçue avec lui, celui qui est sans doute l'homme le plus méprisable de la terre : tout simplement parce qu'ils s'étaient aimés, ou peut-être n'était-ce pas vraiment lui qu'elle avait aimé, mais l'enfant qui était en lui et dont elle pressentait sans doute qu'il allait disparaître à tout jamais si elle ne le « fixait » pas immédiatement, comme on dit chez les photographes.

C'est de cet amour-là que j'étais née, dans un état d'urgence propre à M'man et grâce à son extraordinaire clairvoyance. Elle avait compris qu'il lui fallait fixer cette chose vitale sans attendre : son premier amour, qui déjà n'était plus son amour.

J'admettais enfin qu'il y eût un peu de mon père au cœur du fœtus que je fus, et porter cela en moi me paraissait à présent moins obscur et supportable.

[...]

Voilà. J'ai quitté peu à peu les eaux troubles de mon adolescence, ici, dans cette chambre sans couleur d'internée mineure. Une évidence s'est imposée lentement et à présent m'habite : ce sont les enfances qui se parlent et se répondent, s'affrontent et s'enlacent, ce ne sont pas ces êtres que nous sommes à cette heure et en ce lieu. Je dois soumettre l'histoire de mes parents à cette vérité, mais aussi celle de M'man et moi : dans ces jours douloureux, nous avons quitté nos enfances ensemble. Elle avait traîné la sienne un peu trop longtemps pour pouvoir survivre, croyait-elle, et je ne voulais déjà plus de la mienne, à peu près pour les mêmes raisons, je crois. De toute façon, c'est fait, nous n'y pouvons rien changer.

Je sais aussi que dans cet âge nouveau dans lequel je rentre, je dois rencontrer mon père...⁵⁸⁴

Cette conversation inaudible, cette sous-conversation d'âme à âme⁵⁸⁵ apaise et réconcilie la narratrice avec son histoire, avec sa mère et possiblement avec celui qui quitte le statut de simple géniteur pour accéder symboliquement à celui de « père ». Dépositaire de l'histoire d'amour de ses parents, la narratrice qui a imaginé la parole que sa mère lui aurait adressée, peut enfin accueillir le lien filial après avoir accédé à la vérité suivante : « ce sont les enfances qui se parlent et se répondent, s'affrontent et s'enlacent, ce ne sont pas ces êtres que nous sommes à cette heure et en ce lieu ». La verticalité de la filiation ne s'efface pas mais s'assume d'autant mieux qu'elle est envisagée à l'aune de cette révélation qui est que dans toute rencontre, ce qui se rencontre ce ne sont pas les êtres mais leurs enfances dans une horizontalité s'extrayant des contingences spatio-temporelles. Cette certitude n'empêche pas l'écoulement du temps puisqu'elle s'accompagne d'une pleine conscience de sa fuite mais

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 186/187.

offre la possibilité de renouveler le regard porté sur les liens amoureux et intergénérationnels. Configurés par la coprésence des enfances, ces liens ne perdurent pas nécessairement, ou s'étioilent parfois, mais sont originellement noués entre les fameux « *sujet[s]* – de l'Imaginaire – [qui] ne vieilli[ssent] pas⁵⁸⁶ » comme l'avait fait remarquer Barthes. Certes on ne cesse de s'éloigner de l'enfant qu'on a été et du territoire de l'enfance mais c'est pourtant cet enfant que toute véritable rencontre convoque et c'est ce territoire qui permet toute véritable rencontre. Le mouvement de *La mal élevée* depuis les Éditions de l'Olivier vers L'école des loisirs, qui répond sans nul doute à d'insondables considérations éditoriales, manifesterait aussi en profondeur cet inéluctable tropisme vers l'enfance, une enfance en jeu dès que s'engage une véritable relation.

Toutefois, si la narratrice a appris que « ce sont les enfances qui se parlent et se répondent, s'affrontent et s'enlacent », elle et sa mère veulent désormais s'en débarrasser. Dans la même page, deux mouvements contradictoires cohabitent : au moment où la narratrice comprend à quel point les liens qu'elle et ses parents ont bâti/bâtiront sont/seront fondés sur la rencontre de leurs enfances (ce qui lui permet en quelque sorte de pardonner à sa mère comme à son père ce qu'il y a d'insatisfaisant dans leur histoire mais aussi d'envisager un avenir à ces relations) elle dit la sortie de l'enfance vécue comme une délivrance pour elle et sa mère. Comme si la narratrice évinçait aussi vite ce qu'elle avait découvert et dont la pleine conscience était insupportable. Plutôt liquider cette enfance, puisque « de toute façon, c'est fait, nous n'y pouvons rien changer⁵⁸⁷ », que la mettre au travail comme Martin Page le suggérerait. À moins que ce double mouvement ne dise les intermittences du sujet. La première publication de *La mal élevée* dans le secteur de la littérature pour adultes correspondrait en tout cas à cette volonté de tourner la page de l'enfance, notamment quand celle-ci s'est avérée douloureuse. La deuxième publication de *La mal élevée* dans le secteur de la littérature de jeunesse jouerait alors comme le retour du refoulé nous rappelant qu'on ne solde jamais définitivement notre enfance.

⁵⁸⁵ L'épigraphe de *La mal élevée* est une citation d'Henri Michaux extraite de la section « Portrait des Meidosems » du recueil *La vie dans les plis* : « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme. ».

⁵⁸⁶ Roland Barthes, « Puer senilis, senex puerilis », *op. cit.*, p. 483.

⁵⁸⁷ Maya Nahum, *La mal élevée*, *op. cit.*, p. 187.

La dimension transgressive de la trajectoire parallèle des ouvrages *Petite* et *La mal élevée* ne se limite donc pas au pied de nez fait au monde de l'édition. Cette dimension transgressive, thématifiée dans les histoires des deux adolescentes rebelles que sont Nouk et la narratrice du livre de Maya Nahum, consiste surtout à dévoiler combien nous sommes travaillés par notre enfance, vérité que le mythe de la pyramide des âges occulte et rend inconcevable. Vérité que chacun à sa manière Martin Page et Christophe Honoré rappellent également.

Scandaleux inter-dit

Le chapitre II a montré que l'inter-dit est scandaleux du point de vue d'un certain dogme littéraire voulant que l'écrivain n'écrive surtout pour personne. Ce que manifeste en effet l'inter-dit, espace dont sourd une parole qui nous constitue en sujet parlant et simultanément reste silencieux que le langage ne cesse de former, c'est combien cette constitution en sujet parlant suppose un geste d'adresse - souvent inaperçu s'il n'est pas dédaigné - et réclame un asile auriculaire. À l'issue du chapitre « Transtextualités », il m'apparaît que l'inter-dit qui s'inscrit dans la trace laissée par le déplacement de *Petite* et *La mal élevée* depuis les Éditions de l'Olivier jusqu'à L'école des loisirs comme l'inter-dit dont usent Honoré et Draeger en mettant en relation des textes publiés dans des maisons d'édition différentes et destinés à des publics différents, ne sont pas seulement scandaleux en tant que gestes mais également comme propos. Étymologiquement, le scandale désigne l'obstacle, la pierre d'achoppement. Il a à voir avec le désordre et suscite l'indignation. Or c'est bien de vérités dérangeantes chez Nahum et Brisac, d'impossibilités à dire le réel traumatisant chez Honoré, de dires qui se ruminent sur les cendres d'une jeunesse ignominieusement immolée chez Draeger qu'il est question avec l'inter-dit. Le dictionnaire Robert de la langue française oppose le terme d'« édification » au mot « scandale ». Là où il y a inter-dit, ce que j'observe du tricotage des textes pour enfants aux textes pour adultes, loin de tout didactisme, ne consiste pas à ériger du sens. Quand il s'agit du transfert d'un seul et même texte d'une

maison d'édition à une autre, à savoir chez Nahum comme dans le cycle de Nouk, l'inter-dit est zébrure qui déchire les frontières éditoriales, strie qui égratigne et bouscule certaines représentations consensuelles des âges selon lesquelles chaque nouvelle étape chasserait irrévocablement et définitivement la précédente suivant une évidente et inéluctable chronologie. En quittant le monde de l'édition pour adultes pour être hébergés par celui de l'édition jeunesse, les romans *La mal élevée* et *Petite* disent ainsi la hantise de l'enfance, d'autant plus si celle-ci a été tourmentée. Quand l'inter-dit est dialogue qui s'établit par delà les frontières éditoriales entre des textes autographes destinés à des publics distincts, il est abîme hors-langage et hors-sens creusé dans et par l'écriture. Chez Honoré, cet inter-dit est crypte⁵⁸⁸ soustrayant à nos yeux l'irreprésentable autour duquel gravite son œuvre. Chez Draeger, il est gouffre par delà lequel s'expriment les voix du post-exotisme. Or cette crypte comme ce gouffre ont toujours à voir avec la mort. La mort bien réelle d'un père d'une part. La mort fictionnelle de jeunes gens en train d'agoniser dans le bâtiment Kam Yip d'autre part. Sans perdre de vue ce qui distingue ces événements dont l'un est autobiographique tandis que l'autre est fictif, sans perdre de vue non plus l'usage particulier qu'Honoré et Draeger font de l'inter-dit, incontestablement un même vertigineux rapport à l'abîme les caractérise.

Dans « Sept propositions pour une poétique du deuil », les mots de Philippe Forest définissant ce qu'il appelle la littérature du deuil entrent singulièrement en résonnance avec ce que j'ai pu observer de l'inter-dit tel qu'en usent Honoré et Draeger. Le maillage de textes pour enfants à des textes pour adultes s'organisant autour d'un trou figuré et foré par cette écriture diffractée a en effet lui aussi trait à la perte :

Parce qu'elle témoigne de l'impossible, parce qu'elle consiste en un témoignage impossible, la littérature du deuil échoue nécessairement si on l'évalue à l'aide de critères qui prévalent du côté de la parole ordinaire. Elle se découvre impuissante – ou mieux : se déclare réfractaire – à ce geste par lequel l'aporie de la mort se trouverait faussement congédiée du champ de la conscience de telle sorte que tout semblerait enfin rentrer dans l'ordre.

C'est pourquoi l'entreprise d'écrire se découvre interminable, infinie. Le livre ne peut ni réussir ni renoncer à exprimer le désastre dont il procède. Réussir serait d'ailleurs renoncer puisqu'une telle prétention reviendrait à considérer que le rien puisse être, au bout du compte, l'objet d'une parole qui viendrait en donner le sens quand c'est, au contraire, par le refus de toute signification

⁵⁸⁸ Je renvoie, au sujet de cette image de la crypte, à ce que j'ai écrit à la lumière du texte *Fors* de Derrida dans la sous-partie « À l'inter-dit » du chapitre I.

ultérieurement acquise que se marque la fidélité du livre au rien à l'intérieur duquel il ne peut provisoirement s'accomplir qu'à la stricte condition de s'anéantir en lui.

Pour cette raison, le mouvement du livre s'apparente à celui de certaines de ces machines qu'a inventées l'art moderne et qui simulent le processus de leur propre destruction. Et un tel mouvement ne peut qu'être perpétuel. Le livre ne construit un espace de mots qu'à la condition d'aménager en lui l'espace où il se perd, manifestant par ce geste exclusif la vérité à laquelle il se doit.

Un livre seul peut suffire sans doute à une telle opération à la condition que son inachèvement (le *Tombeau d'Anatole*), sa construction en boucle autour d'un blanc (*Les Contemplations*), l'indécidable affrontement en lui de voix contraires (*Les Frères Karamazov* et bien d'autres romans encore) assurent la possibilité de ce mouvement perpétuel par lequel, l'aporie de la mort, au lieu de se trouver faussement liquidée, se voit continuellement maintenue dans son statut d'aporie. Mais une série de livres, composant comme une œuvre unique à l'achèvement perpétuellement suspendu, peut poursuivre un projet comparable, chaque texte (poème, roman, essai) tirant sa nécessité nouvelle de la faillite essentielle à laquelle il se sait et se veut voué. Si bien qu'il faille écrire et réécrire sans cesse, chaque livre appelant celui qui le suit, comme pour moi, *L'Enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Sarinagara*, *Tous les enfants sauf un* et même d'autres textes qui semblent parfois éloignés de ceux-là (*Le Nouvel amour* ou les essais d'*Allaphbed*) participent d'une même démonstration dont l'inachèvement même est la condition nécessaire.⁵⁸⁹

La béance du dispositif intra-textuel coïncide selon moi avec cette « faillite essentielle » puisque cette béance est à la fois silence, manifestation de ce dont on ne peut parler, trace de « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire⁵⁹⁰ » - qu'il s'agisse du trauma intime lié au décès d'un père ou du trauma collectif généré par l'histoire tragique du XX^e siècle et la défaite des idéaux égalitaristes - et en même temps lacune d'où sourd l'écriture, écriture d'un réel qui échappe aux mots et qu'il s'agit justement de ne pas recouvrir de mots pour ne pas trahir sa nature hautement scandaleuse. À l'instar de Forest, Honoré comme Draeger figurent « l'aporie de la mort » par le recours à « une série de livres, composant comme une œuvre unique à l'achèvement perpétuellement suspendu ». Même s'il ne fait pas signe vers « l'aporie de la mort » au sens propre, le déplacement de *Petite* depuis les Éditions de l'Olivier vers L'école des loisirs fait écho à ce dispositif scriptural puisque ce geste postérieur à l'écriture arrache un volume au cycle de Nouk jusque là entièrement destiné à un public d'adultes pour l'adresser aux jeunes générations et libère simultanément un espace vide, objet du désir de l'anorexique confrontée à l'impasse de ce même désir morbide. Ce rapport au vide, on l'observe enfin, dans une moindre mesure, dans le propos même de *La mal élevée*. Ainsi, l'évanouissement de la narratrice au moment où elle allait commettre l'irréparable est interprété comme tentative de suicide par le corps médical.

⁵⁸⁹ Philippe Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut, « Allaphbed 5 », 2010, p. 118/119.

⁵⁹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Seuil, 1975, p. 132.

Au terme de ce chapitre « Transtextualités », c'est également le terme d'« enfance » qui se trouve complexifié et enrichi de nouvelles acceptions. Il n'est plus réduit à désigner une période de la vie humaine allant de l'enfance à l'adolescence et précédant l'âge adulte dont il serait définitivement coupé. La translation de *La mal élevée* et de *Petite* depuis les éditions de l'Olivier vers L'école des loisirs rappelle que jamais on ne quitte vraiment l'enfance car elle configure le sujet de l'Imaginaire que diverses expériences fortes de l'existence ne cessent de solliciter. Cette vérité comprise par la narratrice de *La mal élevée* rejoint les propos de Bachelard qui dans *La poétique de la rêverie* insiste sur le « caractère durable de l'enfance » et écrit que « par certains de ses traits, l'enfance dure toute la vie. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte⁵⁹¹ ». Chez Honoré, l'enfance renvoie à un territoire qui a à voir avec la création artistique et cette figuration en termes topographiques de l'enfance - plus exactement de l'adolescence - comme lieu où s'épanouit la puissance créatrice sera examinée de plus près dans le chapitre IV. Elle désigne également, si l'on en croit les analyses d'Agamben que j'ai appliquées à la prose d'Honoré, l'espace de l'expérience muette du traumatisme comme de l'expérience muette de la jouissance autour desquelles s'élabore son œuvre. Chez Draeger, l'enfance mise en scène est à la fois sacrifiée - en cela *Onze rêves de suie* tient du « roman infanticide » auquel Forest a consacré un très bel essai - et ménagée par l'existence dans la collection « Médium » de L'école des loisirs des histoires de Bobby Potemkine. Dans l'économie de l'œuvre « post-exotique », cette littérature pour mineurs s'avère occuper une place déterminante pour que continue à bruire l'idéologie égalitariste et accorde au babil de Bobby une puissance non négligeable par un travail de minoration de la langue que j'étudierai également dans le dernier chapitre.

⁵⁹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 (quatrième édition), p. 29.

Chapitre IV : Langue-âges

Nul ne sait écrire. Chacun, le plus « grand » surtout, écrit pour attraper par et dans le texte quelque chose qu'il ne sait pas écrire. Qui ne se laissera pas écrire, il le sait.

Les récits et les essais que les présentes Lectures relatent ont été parcourus en suivant la piste de cette misère. Comme une frontière, à la fois dehors et dedans, la ligne de déception circonscrit un objet pour la réflexion, là-bas, et elle travaille le texte au plus près, à même son écriture.

La chose dont ces écrits divers sont en souffrance porte divers noms, des noms d'élision. Kafka l'appelle indubitable, Sartre inarticulable, Joyce inappropriable. Pour Freud, c'est l'infantile, pour Valéry, le désordre, pour Arendt, la naissance.

Baptisons-la infantia, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. Celui-ci ne cesse pas de la mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là-même, à la constituer comme perdue. A son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. Si l'enfance demeure chez elle, ce n'est pas quoique mais parce qu'elle loge chez l'adulte.

Blanchot écrivait : Noli me legere, tu ne me liras point. Ce qui ne se laisse pas écrire, dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire : vieilles gens, enfants de la Maternelle, radotant sur leur livre ouvert : a. d. a. d.

Jean-François Lyotard⁵⁹²

Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassés.

Charles Baudelaire⁵⁹³

⁵⁹² Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, « débats », 1991, p. 9.

⁵⁹³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 62.

En faisant le pari qu'il y avait quelque chose à observer et à penser dans la confrontation des textes pour adultes et des textes pour enfants de quelques auteurs contemporains, puis en mettant au jour l'espace d'un inter-dit particulièrement investi par Honoré et Draeger - et d'une certaine manière auquel participent, par leur trajectoire singulière, les romans *Petite* et *La mal élevée* de Brisac et Nahum - , c'est un questionnement sur le langage et les rapports entre la langue, l'écriture et les âges de la vie qui me taraudait également. Si c'est à la faveur d'une écriture (poly)adressée que j'ai traqué l'inter-dit, il s'avéra très vite que chez Honoré comme chez Draeger, indépendamment des dates de publication des ouvrages s'articulant les uns aux autres, le « texte centreur qui garde le *leadership* du sens⁵⁹⁴ » était le texte pour adultes. C'est *Le livre pour enfants* d'Honoré qui renvoie à plusieurs reprises et par différents biais à la trilogie consacrée à P'tit Marcel, à *C'est plus fort que moi* ou encore à *Torse nu*, textes tous publiés à l'école des loisirs. C'est *Onze rêves de suie* de Draeger qui offre un récit cadre aux aventures de Bobby Potemkine toutes parues à L'école des loisirs. Soulevée dès l'introduction, la question de savoir si l'écrivain, qui délègue au texte pour enfants ce que le texte pour adultes n'accueille pas directement en son sein, le fait à la faveur d'un rapport autre à la langue est l'objet de cette quatrième partie. Y aurait-il en effet, dans le fait d'écrire pour la jeunesse, quelque chose comme la volonté de s'éloigner d'un langage adultocentré pour explorer d'autres us-âges de la langue, d'autant plus quand ces textes destinés aux enfants et aux adolescents se voient confier la mission de prendre en charge ce que le texte pour adultes laisse « en souffrance » ? L'existence des vocables onomatopéiques lallation, babillage ou encore gazouillis pour désigner les premiers sons des tout jeunes enfants (ou des animaux voire d'éléments de la nature) à l'orée du langage indique qu'on y entre au moins autant par le signifiant que par le signifié et c'est peut-être quelque chose comme l'exploration de ce rapport sensible au langage qu'il s'agit de (re)trouver en écrivant pour le jeune public.

Au fil de cette thèse, et tout particulièrement dans le chapitre III, le terme d'« enfance » s'est trouvé complexifié et doté de nouvelles acceptions qui font qu'on ne peut plus guère limiter son emploi à la simple désignation du premier âge de la vie. Convoquée pour commenter un passage de l'œuvre d'Honoré, la pensée du philosophe italien Agamben

⁵⁹⁴ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, *op. cit.*, p. 262.

développée dans *Enfance et histoire* fait notamment de l'« enfance » la patrie de toute expérience muette ; patrie dont on ne cesse d'être expulsé pour pouvoir parler et se constituer comme sujet car cette enfance « réside dans l'écart entre langue et discours⁵⁹⁵ ». Les réflexions de Lyotard citées en exergue de ce dernier chapitre s'inscrivent dans le prolongement de celles d'Agamben puisque Lyotard s'appuie également sur l'étymologie du mot « enfance » - « ce qui ne se parle pas » - et sur l'idée d'une séparation entre cette « enfance » et le discours qui ne cesse de la « constituer comme perdue » afin de préciser l'usage qu'il fait de ce mot. Là où le propos de Lyotard relance la discussion, c'est qu'il intègre la question de l'écriture et fait de l'« enfance » ce vers quoi tend en vain l'écriture mais sans laquelle l'écriture ne serait pas. L'enfance, c'est ce qui nécessairement échappe à l'écrivain tout en étant l'objet de sa quête et qu'il ne peut approcher que de manière asymptotique. Si d'autres appellent cet objet l'« indubitable », l'« inarticulable », l'« inappropriable », le « désordre », la « naissance », Lyotard n'est pas le seul à le baptiser avec un terme renvoyant à notre vie primitive. Freud, cité par Lyotard, parle d'« infantile », terme qui laisse transparaître de manière plus évidente encore l'étymon latin. Ainsi, quelque chose dans ce qui est appelé « enfance » se présente comme la possibilité de mettre un mot sur ce qui échappe au sens, à la connaissance rationnelle, à un « savoir écrire » comme à un « savoir lire ». Bien que difficilement voire totalement inaccessible car nécessairement du côté de la perte, cette « enfance » serait toutefois l'origine du discours et de l'écriture tout en étant également leur horizon et par là ne relève pas d'un temps chronologique. Mais alors, écrire pour la jeunesse n'offrirait-il pas le meilleur des espaces pour mettre en tension le langage afin d'en approcher les limites et cette « enfance » ? Si tout ce qu'on regroupe sous l'appellation « littérature de jeunesse » n'est évidemment pas le lieu d'une telle démarche, il me semble que parmi les plumes de L'école des loisirs on trouve des auteurs, notamment Honoré et Draeger mais chacun à sa manière, dont les textes sont travaillés par cette question. Ainsi, se jouerait dans l'œuvre de ces *crosswriters* un certain rapport à l'« enfance », vers laquelle l'inter-dit fait signe, et dont l'art poétique mais aussi le travail de la langue manifesteraient la paradoxale présence.

⁵⁹⁵ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 14.

Les dires de Michel Tournier, *crosswriter* à son corps défendant, corroboreraient cette idée lorsqu'en ces termes il se confiait à Arlette Bouloumié et aux élèves du lycée Montaigne :

Quand j'écris, de trois choses l'une : ou bien cas exceptionnel, je déborde de talent, de génie, [...] et j'écris d'emblée une œuvre si bonne que les enfants peuvent la lire⁵⁹⁶. [...] Ou bien je rate mon coup et j'écris *Vendredi ou les limbes du Pacifique* mais j'ai la force de le reprendre, et ça donne *Vendredi ou la vie sauvage*, qui n'est en rien une version pour les enfants mais simplement une version meilleure. [...] Ou bien je rate mon coup, et l'entreprise me paraît désespérée, insauvable et ça donne *Le Roi des aulnes*.⁵⁹⁷

Le rapport qu'a Tournier au public juvénile est complexe et j'ai déjà commenté son refus catégorique et appuyé d'être considéré comme un écrivain pour la jeunesse, tant cela lui semble peu flatteur puisqu'à ses yeux cette littérature octroyée est méprisable. Toutefois, être accessible à de jeunes lecteurs apparaît comme un gage de qualité car son idéal esthétique est celui du mythe, « édifice à plusieurs étages » caractérisé par la présence d'un « rez-de-chaussée enfantin » mais dont l'histoire « devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc., sans cesser d'être la même⁵⁹⁸ ». Le modèle de Tournier est aussi celui du conte initiatique, lui qui déplorait dans *Le vent Paraclet* que l'éducation « purement intellectuelle et rationnelle » l'emporte de plus en plus sur l'éducation « morale, affective, voire magique⁵⁹⁹ ». L'« enfantin » correspond donc dans la bouche de Tournier à un premier niveau de la fable et opère comme un marqueur générique de textes qui se veulent à la fois simples et profonds, capables de transmettre une sagesse aux plus jeunes comme de donner du grain à moudre aux plus savants. Sandra L. Beckett rappelle dans *De grands romanciers écrivent pour les enfants* que « dans un essai intitulé "Barbe-Bleue ou le secret du conte", Tournier utilise l'exemple de "La Barbe-Bleue" pour tenter de cerner le secret du conte défini comme une nouvelle "hantée par une signification fantomatique qui nous touche, nous enrichit, mais ne nous éclaire pas" ».

⁵⁹⁶ D'après Sandra L. Beckett, Tournier pense notamment à *Pierrot ou les secrets de la nuit* qu'il considérerait comme le « sommet de son art ». Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 161-162.

⁵⁹⁷ Michel Tournier, « Michel Tournier face aux lycéens », *Le magazine littéraire*, op. cit., p. 21.

⁵⁹⁸ Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 188-189.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 56-58.

(*IV*⁶⁰⁰, p. 40) ». Dans une note de bas de page, elle ajoute cette déclaration de Tournier : « Dans le conte, comme dans le poème, il y a cette densité et ce mystère d'où s'échappent des formules magiques⁶⁰¹ »⁶⁰². Ainsi le conte comme le mythe que pratique Tournier seraient porteurs d'un savoir qui ne s'adresserait pas tant à notre raison qu'à nos affects et qui ne se donnerait que mystérieusement, soit dans une parole frayant avec le silence de l'« enfance ». Agamben, à la fin d'*Enfance et histoire* rappelle en effet que « la racine *mu désignant le mugissement d'une bouche fermée » est celle du mot mystère et que c'est bien du « silence [que] dérive le nom même du "mystère"⁶⁰³ ». Écrire en étant fidèle à cette « enfance », c'est affirmer des choix esthétiques lui ménageant une place et les manifester par un travail au plus près de la langue que la littérature de jeunesse serait d'autant plus apte à accueillir qu'elle serait peut-être génériquement vouée à le faire.

Dans l'avant-propos au n°605 de *La Nouvelle Revue Française* intitulé *L'enfance de la littérature*, Philippe Forest commémorant la parution de *Le Petit Prince* rappelle succinctement d'où vient ce rapprochement entre l'enfance et la parole poétique sans évacuer ce qu'il y a d'essentiel et de transcendantal à cette équivalence puisqu'à son tour il cite *Enfance et histoire* et la thèse d'Agamben à laquelle il souscrit pleinement. D'après Forest, ce rapprochement « remonte sans doute à Rousseau et aux premiers des romantiques posant un signe d'égalité entre la poésie, envisagée comme une parole essentielle procédant des origines, et l'enfance, vue elle-même comme l'état primitif de l'humanité, et exprimant, en toute innocence, sa vérité éternelle⁶⁰⁴ ». Plus loin, Forest précise :

Dans un texte peu connu de 1995, « Pour une histoire de l'enfance », Roland Barthes, sans nommer aucun des livres qui précèdent⁶⁰⁵, exerce la formidable lucidité critique de ses *Mythologies* sur cette

⁶⁰⁰ Ces initiales font référence dans le texte de Beckett à l'ouvrage de Michel Tournier, *Le vol du vampire*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1981.

⁶⁰¹ Michel Tournier, *L'œil de bœuf rencontre Michel Tournier, L'œil de bœuf*, n°3, février 1994, p. 21. (note de S. L. Beckett)

⁶⁰² Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 165-166.

⁶⁰³ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 112.

⁶⁰⁴ Philippe Forest, « avant-propos », », dans Philippe Forest et Stéphane Audeguy (dir.) *L'enfance de la littérature*, Paris, Gallimard, n° 605, juin 2013, p. 8.

⁶⁰⁵ Forest fait notamment référence aux textes de Grimm et Andersen et à *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Pinocchio* de Carlo Collodi, *Peter Pan* de James Matthew Barrie, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf et *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry qu'il qualifie de chefs-d'œuvre.

croyance en l'enfance qui les fonde et qui constitue celle-ci en « une race particulière, close, essentiellement *autre*, prestigieuse par sa différence même », constituant un « mythe béni d'irresponsabilité » où elle prend place aux côtés de ces autres innocences inventées au XIX^e siècle que furent le Génie, la Folie, le Peuple de manière à « mêler tous ces refuges pour en faire un paradis d'une seule substance ».

« Décorée du beau nom de Poésie, l'Enfance reçoit les transfuges de la réalité », écrit Barthes. Et rien n'est à redire à sa démonstration. Sinon qu'il y aurait une grande naïveté à penser, et une grande arrogance à prétendre, que Carroll, Barrie, Saint-Ex et les autres furent à leur insu les dupes mystifiés d'une telle conception de l'enfance comme compensation et comme refuge quand, au contraire, ils en furent à la fois les inventeurs avertis et les premiers critiques, soumettant celle-ci à un authentique travail de renversement, de subversion, révélant mélancoliquement son ambivalence et procédant sur elle à ce pur prodige poétique qui donne à leurs livres une profondeur, une puissance, une complexité qui sont celles de toute littérature authentique.⁶⁰⁶

L'intérêt de ce propos de Forest est multiple. Il met en perspective cette mythification de « l'Enfance » (signalée par l'emploi de la majuscule) qui correspondrait à l'émergence d'une perception nouvelle de cet âge héritée du philosophe Rousseau. On connaît les théories de ce dernier idéalisant la Nature et sa prise de position dans l'*Émile* en faveur d'une éducation négative qui intervienne *a minima* pour préserver le plus longtemps possible la bonté naturelle de l'enfant, cet être à part, cet autre mais aussi ce sujet que la société n'a pas encore corrompu. La littérature des XIX^e et début XX^e siècles aurait ensuite cultivé ce mythe faisant de l'enfance une période séparée particulièrement apte à recevoir les projections fantasmées d'auteurs adultes l'érigeant en âge d'or célébré pour sa singularité, sa marginalité et son irresponsabilité. Ces termes ne sont pas sans faire écho à ceux qu'avait épinglés Bourdieu dans *Les règles de l'art* pour caractériser le champ littéraire tel qu'il s'était constitué autour des figures de Baudelaire et Flaubert et par elles⁶⁰⁷. Comment alors ne pas songer à rapprocher au point de les confondre les termes d'« enfance » et de « littérature » ? Forest nous invite évidemment à ne pas envisager cette convergence comme fortuite et insiste sur le rôle particulièrement actif joué par des auteurs comme Carroll, Barrie ou Saint-Exupéry dans cette « invention » de l'enfance, bastion de ce qu'on a également baptisé littérature. Se (re)pose ainsi la question du littéraire, « authentique » selon Forest, quand l'écriture est travaillée par la question, au cœur de notre humanité, de l'origine du langage articulé.

⁶⁰⁶ Philippe Forest, « avant-propos », dans Philippe Forest et Stéphane Audeguy (dir.) *L'enfance de la littérature*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁰⁷ Je renvoie à ce que j'ai écrit à ce sujet dans la sous-partie « champ de bataille » du chapitre I.

Nathalie Prince rappelle l'importance décisive du texte de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles* pour un « renouvellement de l'imaginaire de la littérature enfantine⁶⁰⁸ », notamment dans son rapport à la langue :

La grande affaire d'Alice, c'est le langage, ce qu'*a priori* les enfants ne détiennent pas ou détiennent mal. La maîtrise des adultes sur le monde, sur les choses, tient naturellement à la maîtrise qu'ils ont du langage. [...] En ruinant ce langage, c'est ainsi tout un monde adulte et contraignant qui est dévalorisé. Alice libère l'enfant de l'adulte par la grande liberté qui est assignée aux jeux de langage. Il y aurait ainsi un langage adulte, froid, logique, conséquent, et par ailleurs un langage d'enfant, sémantiquement libre, irrationnel, inattendu. Non pas deux langages d'ailleurs, mais un seul qui porterait un avers et un revers. L'une des conséquences de cet illogisme langagier enfantin est déterminante pour la littérature de jeunesse. Avec cette logique qui s'effondre, c'est possiblement tout un aspect idéologique de la littérature de jeunesse qui s'effrite. Dans le merveilleux du discours carrollien, l'enfant trouve sa définitive autonomie dans un « chaos-cosmos⁶⁰⁹ » célébré par Gilles Deleuze lorsqu'il réfléchit à la *Logique du sens* dans l'œuvre de Carroll. [...] Chez Carroll, la fuite du sens correspond à une *désaliénation* qui fait sens. Alice, c'est la petite fille qui se libère, thématiquement et surtout linguistiquement, et qui par là, entre en Littérature. L'enfant n'apparaît pas ici comme un simple élément du texte ; il est la condition de sa poétique, son idéologie, voire une bonne part de sa métaphysique. Alice pourrait même apparaître à ce titre comme la littérature de jeunesse faite personnage.⁶¹⁰

L'enfance apparaît donc comme un âge mythifié dont s'est principalement emparée la littérature au XIX^e siècle puisqu'elle y a projeté ce qui la constituait et dont on trouve la manifestation dans des œuvres devenues des classiques de la littérature mais aussi dans l'art poétique de bon nombre d'écrivains au rang desquels on peut citer Baudelaire. Plus essentiellement, l'enfance serait l'autre nom de ce qui ne se parle pas mais à quoi serait arrimée toute écriture vainement désireuse de saisir cette chose qui ne se laisse pas prendre et qui pourtant induit la recherche d'un langage. L'enfance serait alors aussi ce rapport autre à la langue, potentiellement subversif quand il déboulonne le tout-puissant primat du sens pour trouver du nouveau. Ce sont ces rapports à l'enfance qu'il s'agit désormais d'observer dans les œuvres des *crosswriters* que sont Honoré et Draeger, et plus particulièrement dans leurs textes destinés à la jeunesse auxquels incombe la tâche de transcrire une parole que le livre pour adultes leur cède.

⁶⁰⁸ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, « collection U », [2010] 2015, p. 97.

CHILDLIKE

Lors d'un colloque, à une question de Nicholas Royle portant sur la *creative writing*, selon lui étonnamment absente de l'Université française, Derrida répond :

Alors, maintenant, ce que dit Freud du côté de la *creative writing*... Évidemment, tout ce dont nous parlons depuis deux jours, mais aussi depuis tout à l'heure, sur l'invention, l'écriture inventive, n'est-ce pas, le travail avec la langue, le jeu avec la langue, sous la loi de la langue, dans la transgression de la loi de la langue, par amour de la langue... tout ce dont nous parlions tout à l'heure, c'est une manière enfantine, c'est-à-dire, au sens strict du terme, perverse et polymorphe – l'enfant, c'est le pervers polymorphe n'est-ce pas ? À qui tout est permis. Qui ne veut renoncer à rien, de toutes les jouissances possibles. Et donc, l'écriture, l'invention, mais c'est une invention... - même le mot d'« invention » j'hésite à m'en servir parce qu'il ne s'agit pas non plus d'inventer. C'est une passivité aussi, n'est-ce pas ? Ce n'est pas une découverte, c'est simplement aussi un corps à corps qui se livre à l'autre. En tout cas, le corps à corps avec la langue dans l'écriture, c'est un corps à corps qui ne renonce à aucun plaisir, donc à aucun sens. C'est dire, *tout le corps*. [Il sourit.] La bouche, les yeux, etc., le sexe, de tous les côtés : pervers polymorphe. Avant la loi. Ou du moins à l'origine de la loi. Alors de ce point de vue-là, les créateurs, les *creative writers*, sont, par définition, en état d'enfance, c'est-à-dire de pervers polymorphes qui s'autorisent à tout, à tout dire en rapport avec la loi. Qui s'autorisent à tout dire, en tout cas, dans le désir, dont le désir n'a pas de limites, d'une certaine manière. Qui se vautrent dans la langue, mais en essayant de... comment dire, de ne pas se vautrer, justement, de raffiner la jouissance en sachant bien qu'il peut y avoir plus de jouissance, puisque c'est de ça qu'il s'agit.⁶¹¹

Dans cette transcription d'une partie de la réponse de Derrida (qui montre ensuite en quoi la déconstruction est aussi *childlike*), ce qu'écrit Derrida des « créateurs » qui sont *childlike* c'est-à-dire « en état d'enfance » et non pas *childish*, autrement dit faisant l'enfant, n'est évidemment pas nouveau. Bataille dans *La littérature et le mal* l'écrivait déjà et affirmait que la littérature a toujours à voir avec l'enfance. C'est que la littérature suppose de choisir le mal, seule manière pour l'écrivain d'exercer pleinement sa liberté. Elle engendre alors une culpabilité de celui qui écrit tout en étant conscient d'être du côté du mal, comme peut l'être un enfant désobéissant, mais qui transgresse délibérément les interdits. Cette désobéissance peut se traduire thématiquement, par le choix de mettre en scène le mal (c'est ce que

⁶⁰⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit [1969], 2005, p. 7. (note de N. Prince)

⁶¹⁰ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, op. cit., p. 98.

⁶¹¹ Jacques Derrida, « Hélène Cixous et Jacques Derrida : Bâtons rompus », dans Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2009, p. 208.

développe Bataille en analysant notamment certains aspects de l'œuvre d'Emily Brontë, Baudelaire, William Blake...), mais aussi par un rapport irrévérencieux à la loi de la langue en instaurant du jeu, de l'équivoque au lieu d'un seul sens, et, nous dit Derrida, en jouissant pleinement de la langue, à la manière du « pervers polymorphe » de Freud qui acquiesce à tous les plaisirs.

Chez Honoré, grand lecteur de Bataille, le « pervers polymorphe » est personnage récurrent dans la fiction pour adultes. Ainsi, comme l'a noté Blanckeman, le roman *La douceur* « peut se lire comme une variation insoutenable autour du motif du pervers polymorphe⁶¹² ». Le récit est en effet celui du meurtre par deux jeunes garçons, Jérémy et son complice Steven, d'un troisième enfant prénommé Antoine lors d'une colonie de vacances. La narration est d'autant plus insupportable que ce meurtre vécu comme « gage » d'amour entre les deux adolescents s'accompagne de pratiques nécrophiles et de mutilation sur le cadavre de la jeune victime en train de brûler. La suite, *Scarborough*, n'est pas en reste puisqu'on retrouve quelques années plus tard Steven devenu père et entretenant avec son fils Anton des relations incestueuses. À la mort de son père, Anton âgé de dix ans, ira à plusieurs reprises déterrer le cadavre de Steven. Ces deux versions « trash de la théologie négative chère à Bataille⁶¹³ » thématisent de manière volontairement obscène l'idée du « pervers polymorphe ». On ne retrouve évidemment pas cette thématisation dans la littérature de jeunesse d'Honoré. Non, dans celle-ci, c'est plutôt dans le « corps à corps » avec la langue qu'apparaît cet « état d'enfance ».

Ce « corps à corps » avec la langue, contrairement à l'œuvre pour enfants de Draeger qui fourmille de trouvailles langagières jubilatoires⁶¹⁴, se traduit peu par un jeu avec la matérialité de la langue. Il se manifeste davantage dans l'expérience de la parole des narrateurs enfants et adolescents qui luttent contre la langue, mais aussi les silences, des adultes pour faire entendre une autre voix, celle de l'« adolescence retrouvée », que j'examinerai dans les pages qui suivent en tant qu'art poétique énoncé et mis en œuvre. Suffisamment rare pour être notifié, le jeu avec le signifiant apparaît toutefois dans le cycle

⁶¹² Bruno Blanckeman, « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 14.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 15.

des textes publiés à L'école des loisirs et consacré à P'tit Marcel à travers le nom du lieu servant de décor à l'intrigue. Cette création verbale mérite d'être examinée car elle traduit ce qu'en partie Honoré projette dans cette littérature de jeunesse qui prend en charge ce qu'il ne parvient pas à dire plus directement au sujet de la mort de son père. « Noztrenen » est donc l'endroit où grandit P'tit Marcel entouré des siens. Si ce nom passe inaperçu dans *Tout contre Léo* et n'est même pas mentionné dans *L'affaire P'tit Marcel*, Honoré attire notre attention sur lui dans les premières pages de *Mon cœur bouleversé*, dernier roman de la trilogie :

Ma vie est au milieu d'une famille qui fait semblant de vivre. Au milieu de la Bretagne, au croisement de routes bordées de calvaires, Noztrenen. En français, ça signifie « la nuit du matin ». J'habite dans la nuit du matin, autant dire à l'endroit où le soleil ne prend même plus la peine de se lever.⁶¹⁵

Évidemment, Noztrenen n'existe pas. En forgeant ce toponyme à consonance bretonne et en inventant sa signification en français, Honoré fait dire à Marcel dans quelle atmosphère sinistre il grandit depuis la mort de Léo puisque même le soleil les a abandonnés. Situer l'action du drame dans une commune au nom si funeste tendrait même à en faire, non pas un accident, mais une inéluctable fatalité et justifie le sentiment quasi jouissif du personnage comme de son auteur de se croire élu par le destin. Car le lecteur familier de l'univers d'Honoré entend que Noztrenen sonne comme le paronyme de Rostrenen, commune où vivait la famille d'Honoré quand il était enfant et adolescent, et qu'un tel néologisme ne doit rien au hasard. Par ce geste poétique sur un nom propre, Honoré indique que le cycle consacré à Marcel est peut-être, d'abord et avant tout, la projection fantasmagorique de sa mélancolie.

⁶¹⁴ J'y reviendrai dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁶¹⁵ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 14.

Adolescence retrouvée

C'est dans la première section de *Le livre pour enfants* que Christophe Honoré relate l'épisode au cours duquel, relisant sa tentative avortée d'écrire l'autobiographie de ses dix ans, il découvre combien son art tenait de l'inachèvement et j'ai pu montrer comment dans son œuvre littéraire le va-et-vient qu'il fait entre la littérature générale et la littérature de jeunesse ouvrait un espace intermédiaire apte à recueillir un inachevable inter-dit. Peu avant cette révélation, Honoré raconte la soirée passée avec une attachée de presse, qu'il appelle « la main gantée », avec laquelle il fera l'amour même si l'aveu qu'elle lui fait de n'avoir jamais lu aucun de ses livres le vexe. Dans l'ascenseur qui les hisse jusque chez lui, Honoré se souvient de « l'aventure que ça représentait » lorsqu'il était enfant de « prendre un ascenseur » :

Je ne regrette de mon enfance que ces moments d'excitation, de périples familiers... Les aventures domestiques : aller au restaurant, prendre la voiture la nuit, se servir de l'aspirateur, téléphoner... Non je mens, je regrette plein d'autres choses, mais particulièrement ça, ma force d'étonnement, mon enthousiasme... À quel âge perd-on son enthousiasme, autant-dire à quel âge perd-on son imagination d'après-toi ?

- Est-ce la raison pour laquelle tu écris des livres pour enfants ? Retrouver le danger de ces moments-là ?
- Ce n'est pas une écriture de la résurrection, de la bonne nouvelle, on progresse à contre-courant dans ces livres-là. Non, la nostalgie n'a rien à voir avec les livres pour enfants, j'espère du moins...⁶¹⁶

Partant d'une situation anodine, Honoré partage avec le personnage de la « main gantée » mais surtout avec son « lecteur confident », jamais en reste, sa propre vision de l'enfance. Celle-ci est présentée comme définitivement révolue ainsi qu'en attestent l'anaphore de la tournure interrogative « à quel âge perd-on » mais aussi le vocabulaire de la déploration. Par là Honoré convoque une image de l'enfance que ne renierait pas Baudelaire. Cette enfance est aussi assimilée à l'« enthousiasme » et à l'« imagination » soit aux facultés créatrices que sont l'inspiration et l'invention et aux transports quasi-divins suscités par ces facultés chez l'artiste. C'est cette énergie que semble surtout regretter Honoré plus que « la somme de

⁶¹⁶ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 27.

matériaux involontairement amassée » durant cet âge puisque la « nostalgie » d'un passé définitivement révolu ne l'anime pas lorsqu'il écrit pour les enfants. Le vocabulaire chrétien est d'ailleurs là pour ironiser au sujet d'une telle prétention bien trop politiquement correcte. Le rapport d'Honoré à l'enfance est ailleurs.

Dans les pages qui suivent, Honoré et la « main gantée » ont beau faire connaissance au sens biblique du terme, le fossé ne va pas cesser de se creuser entre eux à tel point que la situation en devient cocasse. Honoré se douchant avait pourtant laissé le temps à l'attachée de presse de lire *Les nuits où personne ne dort*, un de ses romans destinés à la jeunesse, mais après avoir couché avec lui et avant de dormir, c'est la chaleur de son corps qu'elle flatte bien plus que l'ardeur de son inspiration. « Avant de s'endormir, la délicatesse aurait été [qu'elle lui dise] un mot, c'était gentil son compliment sur la température de [son] corps, sauf qu'[il est] un écrivain, pas un pur esprit, c'est [son] talent qu'il faut courtiser. Elle n'a rien dit. Elle est attachée de presse, elle sait combien l'écrivain est addictif [sic] aux commentaires, combien l'écrivain ne craint qu'une chose, être privé de preuves. C'est son métier de s'occuper de [lui]⁶¹⁷ ». Bien qu'elle nous soit désormais familière, l'auto-dérision dont fait preuve une fois de plus Honoré ne manque pas de faire sourire et continue à désacraliser la figure de l'écrivain apparemment plus soucieux encore d'être loué que d'être lu. Le côté capricieux et arrogant du personnage tendrait même à en faire un être puéril au comportement infantile. Mais le comble de la mésentente viendra du quiproquo trois fois réitéré alors qu'Honoré demande à la « main gantée » qui elle est. S'il finit par entendre qu'elle se présente comme n'étant « pas de ce monde là ! », c'est étrangement « Dansons de là » qu'il avait d'abord perçu à trois reprises. Décidément entre ces deux-là, c'est le malentendu qui domine et qui marginalise un peu plus Honoré incompris et méprisé par le monde même qui devrait le (faire) connaître.

À partir de cette réponse « Pas de ce monde là !⁶¹⁸ », Honoré brode et à défaut d'« enthousiasme » déborde d'« imagination » :

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

De quel monde prétendait-elle que j'étais d'abord ? Qu'est-ce qui fondait dans son imaginaire l'hypothèse de mon monde ? Sur quels reflets observés de ma personne le construisait-elle ? Parce que « je ne suis pas de ce monde-là » signifiait bien sûr, « je ne suis pas des vôtres », « je suis ailleurs, autre, tellement plus vraie que vous, authentique, ici en contrebandière sans même la nécessité de porter un masque parmi vous qui êtes aveugles et sourds, avec vous invisible dans un monde sans emprise, je ne suis pas toi et la vache, merci ». Signifiait bien sûr : « Regarde le monde dont tu fais partie et que tu constitues, cette farce, cet argent, cette bêtise, cette déchéance, cette laideur, et surtout, mon Dieu surtout, cette vieillesse, tu es si vieux dans ce monde pourri qui ne finira jamais de mourir, si vieux et sage et méprisant envers l'été, merci que je ne sois pas de ton côté, moi folle, je suis dans l'innéité quand tu n'es que dans la copie, si vieux français, tu es si français, si petit pays, jamais mon identité ne proclamera que je t'appartiens, qui suis-je me demandes-tu, je ne suis pas française, alors que toi, tu es cinéaste français, impossible de se battre contre ça, et puisque cinéaste français, puisque écrivain français, tu es vieux. » Mais elle se trompe, elle ne m'a pas lu, parce que je ne suis pas français, je suis homosexuel. Je suis cinéaste et homosexuel, écrivain et homosexuel, je ne suis pas de ce monde-là, ma toute petite fortune, ma toute petite indépendance, mon infime étrangeté, minuscule lutte, je suis un narrateur homosexuel. Et je suis en guerre d'indépendance. Parce que j'habite toujours la maison de mes parents, le monde finit toujours pour moi au bout du lotissement de mes parents, en Bretagne. J'écris de là, c'est là qu'habite mon narrateur, là qu'il se bat. Je suis Homosexualité, Bretagne et Adolescence, je ne suis pas vieux. Ma persévérance, c'est l'adolescence retrouvée, l'impur, l'intime répété. L'adolescence, voilà mon territoire. Tant de narrateurs jouent avec leur part d'enfance, tant de narrateurs s'essoufflent à nous faire croire que la comédie représentée est une menue affaire domestique, un ménage, une nostalgie du temps où on jouait au papa et à la maman. Alors que la narration homosexuelle, c'est l'adolescence retrouvée. C'est l'inachèvement, le sale et le beau, c'est l'utopie désespérée, la très grande force des corps et leur très grande vulnérabilité. Le cinéma et la littérature comme adolescence, c'est s'enfermer dans sa chambre, et ne pas douter que son lit est l'exacte réplique du monde, un territoire crâne et teigneux et affolant de désirs, c'est une idiotie et des fulgurances, un amour si pur qu'il disparaît le temps d'une cigarette.⁶¹⁹

Le goût de la polémique caractérise la prose d'Honoré qui apprécie d'autant plus le conflit qu'il lui permet d'affirmer sa singularité. Dans cette longue diatribe, Honoré marque ses distances en s'opposant à deux figures. Ce sera d'abord l'attachée de presse dont la désignation par le recours à la synecdoque la « main gantée » n'est pas sans rappeler la lectrice « à la main blanche » interpellée par Balzac au début de *Le Père Goriot*. Toutes deux ont d'ailleurs en commun d'être de mauvaises lectrices⁶²⁰ qui incitent le lecteur réel à poser un autre regard sur l'œuvre et son auteur. Honoré, avec une imagination débridée, prête à la « main gantée » un certain nombre d'élucubrations et lui fait dire tout le mépris qu'il croit percevoir derrière la formule « je ne suis pas de ce monde-là ». L'antipathie supposée de l'attachée de presse pour l'univers futile, hypocrite, vénal, ranci, exigü et conformiste supposément incarné par Christophe Honoré est tellement exacerbée et grotesque qu'elle

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 31-33.

⁶²⁰ Je renvoie, à propos de la figure du narrataire comme mauvais lecteur dans *Le père Goriot*, aux analyses de Éric Bordas dont j'ai parlé dans la sous-partie « La part du narrataire » du chapitre II.

traduit surtout l'hypersensibilité de l'écrivain et cinéaste breton pris dans une sorte de délire paranoïaque.

Il n'empêche que cette image déplaisante fantasmée par Honoré lui donne l'occasion de crier haut et fort qui il est et de quel monde il se revendique en se pensant contre l'identité qu'on voulait lui assigner faute de l'avoir lu. On retrouve l'anaphore de la tournure attributive « je suis » chère à Honoré et qu'il scandera plus loin dans *Le livre pour enfants* quand il se découvrira des affinités avec la géographie labyrinthique du lycée Renan de Saint-Brieuc⁶²¹. C'est d'abord le fait d'être homosexuel qu'assume Honoré avec insistance. Comme si c'était cette différence, pourtant pointée comme légère par le recours au vocabulaire de la petitesse, qui le légitimait en tant qu'artiste. On retrouve d'ailleurs l'inouïe formule de « narrateur homosexuel » que j'ai déjà commentée tant cette figure joue un rôle déterminant dans la mise en place de l'inter-dit. Or être un « narrateur homosexuel » ne va pas de soi et suppose d'être en « guerre d'indépendance ». De nouveau, quand Honoré écrit ce qu'il est en tant qu'artiste, la métaphore spatiale surgit. Et là encore, la marge est son endroit puisque, de même qu'en faisant de l'homosexualité l'objet d'une revendication, Honoré situe la communauté homosexuelle dans les minorités, et donc dans une forme de marginalité ; non content d'habiter le fin fond de la Bretagne (pardon pour les habitants de Rostrenen), c'est « au bout du lotissement de [ses] parents » qu'il fait sécession pour gagner une parcelle de « territoire » qu'il fait sien.

L'emploi des majuscules quand Honoré assène « Je suis Homosexualité, Bretagne et Adolescence » donne à cette énumération l'allure d'une devise sous la bannière de laquelle il se range. Le troisième terme tient aussi d'une rhétorique de la marge et de la minorité (au sens de qui n'a pas atteint la majorité cette fois) et c'est autour de lui qu'Honoré va livrer son dernier combat (pour cette page). Aux mièvres enfantillages des « narrateurs [qui] jouent avec leur part d'enfance, [qui] s'essoufflent à nous faire croire que la comédie représentée est une menue affaire domestique, un ménage, une nostalgie du temps où on jouait au papa et à la maman », Honoré objecte avec arrogance « la narration homosexuelle [qu'il définit, comme] l'adolescence retrouvée ». Cette adolescence est *hybris* mais ne faut-il pas perdre le sens de la

⁶²¹ Je renvoie, à ce propos, à ce que j'ai déjà écrit dans la sous-partie « Initiation vs éducation » du chapitre III.

mesure pour oser s'introniser cinéaste et auteur quand rien ne vous y prédestinait ? Alors le « lit » de l'adolescent - motif qui annonce le lit de l'internat où Honoré connaîtra sa première expérience homosexuelle la nuit de la mort de son père mais aussi le « matelas pneumatique » de ses huit ans sur lequel il dérivait laissant « le mal⁶²² » l'envahir⁶²³ - devient aussi vaste que le monde. À coups d'oxymores, Honoré définit cette « adolescence retrouvée » (non sans pasticher la célèbre formule baudelairienne) comme le territoire de « l'inachèvement, [du] sale et [du] beau, [de] l'utopie désespérée, [de] la très grande force des corps et [de] leur très grande vulnérabilité ». En multipliant les antonymes et les termes hyperboliques, Honoré fait de cet endroit un lieu intenable, précaire presque, fugace comme le laissent également entendre le terme de « fulgurance » et l'image de la cigarette. Mais c'est aussi un lieu violent, extrême, intense, sensuel où il s'agit de se consumer et de jouir sans entrave puisque la souillure, l'impureté en font partie. C'est un lieu caractérisé par l'énergie, la force qu'il dégage alors que le « vert paradis des amours enfantines » était un espace « innocent » où régnaient harmonieusement « amour », « joie » et « volupté ». Si c'est par l'usage de la « volonté », « d'organes virils et de l'esprit analytique », que Baudelaire retrouvait ce dernier, Honoré ne précise pas vraiment comment retrouver l'« adolescence » sinon par une pratique artistique tenant « de l'inachèvement et de l'impureté », qui sont deux termes récurrents dans sa bouche quand il parle de sa création.

Mais comment se manifeste le fait d'être un artiste de l'« inachèvement » et de l'« impureté » ? En étant ce touche-à-tout qui ne cesse de changer de casquette et de modes d'expression ? Certainement pour celui qui déclare qu'il « ne pense jamais autant au roman [qu'il va] écrire par la suite qu'au moment où [il est] sur un plateau de tournage. Et à l'inverse, à chaque fois [qu'il essaye] d'écrire un roman, [il a] plein d'idées de scénarios⁶²⁴ ». L'article « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires » de Bruno Blanckeman fournit assurément quelques éléments de réponse. Blanckeman y interroge la place de l'œuvre honorienne dans le paysage littéraire français de la seconde moitié du XX^e siècle et contemporain tant cette œuvre « ne cesse de poser cette question », que ce soit

⁶²² Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 86.

⁶²³ Je renvoie, à ce propos, à ce que j'ai déjà écrit dans la sous-partie « *Leitmotiv* et effet de seuil » du chapitre III.

thématiquement ou formellement. Or justement, analyse Blanckeman, « l'œuvre ne tient pas en place, se dissipe plus qu'elle ne se discipline, comme écrite pour entretenir l'énergie turbulente de l'enfance ou pour convertir, dans sa propre oscillation, les états d'indécision et l'ouverture des possibles liés à l'adolescence⁶²⁵ ». Ainsi, cette « adolescence retrouvée » le serait d'abord par le refus de se cantonner à un seul art mais également, de manière plus intrinsèque, dans la chair même de l'œuvre. Blanckeman poursuit :

Ce va-et-vient permanent, ce jeu de prise et de déprise, se retrouve dans le type de personnages mis en scène dans les romans publiés aux Éditions de l'Olivier et dans ceux des films, aussi. Même effet de structure par l'indécision dans l'écriture syncopée, sinon fébrile, des récits et leur composition multipliant les jeux de mise en abyme, les dénivelés et les mises en écho. Où est ma place ? [...] L'usage de la fiction consiste à donner un corps d'histoire et de fable à ce questionnement obsédant de l'intime, un corps mouvant et rémanent, étiré et contracté, jamais même jamais autre, chaque récit réglant un fonds identique de données thématiques, pour ne pas dire biographiques, sur un mode distinct, tour à tour ténu, tendu, extrême.⁶²⁶

Ce qu'écrit Blanckeman au sujet de l'écriture diffractée d'Honoré ne peut pas ne pas me faire songer à ce que j'ai écrit de l'inter-dit qui suppose un régime de parole dans lequel, s'il existe des phénomènes d'écho, la parole est éclatée, éparpillée, dispersée, éternellement inachevée car là est la seule manière de laisser une place à ce « quelque chose [qui] a eu lieu [mais] qui n'a pas de lieu⁶²⁷ », que ce soit le désir éprouvé pour Jonathan mais repoussé par ce dernier ou plus décisivement encore la mort du père. Or écrire en ayant pour mot d'ordre l'« adolescence retrouvée », tel que j'ai pu l'observer dans le va-et-vient entre la littérature générale et la littérature de jeunesse, finit par ouvrir une brèche vers l'« enfance » au sens de « ce qui ne se parle pas ». C'est notamment ce que j'ai cherché à montrer⁶²⁸ en analysant l'expérience hors langage d'un P'tit Marcel qui nous dit « cour[ir] entre des signes sans

⁶²⁴ Christophe Honoré, « Géographie de la création », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 128.

⁶²⁵ Bruno Blanckeman, « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 9.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶²⁷ Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op. cit., p. XII.

⁶²⁸ Je renvoie, à ce propos, à ce que j'ai déjà écrit dans la sous-partie « Déplacement métaphorique » du chapitre III.

cercueil à porter⁶²⁹ » pour fuir l'église où ont lieu les funérailles de son frère. Le héros, qui vit à propos d'un frère ce qu'Honoré a vécu à propos d'un père, bute à cette occasion sur les limites du langage alors même que toute la trilogie interroge la possibilité de dire ce que tout le monde s'efforce à taire. Des limites qui ne coïncident pas avec la dimension tabou de la mort du frère et qui sont du côté d'une enfance de l'expérience que le roman jeunesse recueille.

« une idiotie et des fulgurances »

Si l'idéal esthétique d'Honoré qu'est l'« adolescence retrouvée » rencontre dans ce que j'ai appelé l'inter-dit une de ses modalités d'expression paradoxalement les plus signifiantes puisque l'inter-dit héberge ce qui échappe au langage et au sens, si comme le formule Blanckeman les personnages d'Honoré affectés du « syndrome du papillonnage » en tant qu'êtres qui « hésitent, butinent, lutinent, au risque de se brûler les ailes [et] qui oscillent entre deux âges, deux amours, deux genres, à l'identique des récits eux-mêmes⁶³⁰ » incarnent magnifiquement cet état adolescent, la langue d'Honoré dans ses œuvres destinées à la jeunesse (puisque tel est mon objet dans ce dernier chapitre) serait-elle le lieu de retrouvailles privilégiées avec l'adolescence comme langue ? Et quel serait un rapport adolescent à la langue ? De quel « corps à corps » s'agirait-il ? Dans la longue citation que j'ai commentée plus haut définissant ce qu'Honoré entend par « adolescence retrouvée », les mots « idiotie » et « fulgurance » ont d'abord retenu mon attention en ce qu'ils me semblent avoir trait au langage plus que les autres. L'« idiotie » qualifie la parole qui manque d'intelligence, de bon sens. La « fulgurance » est au contraire du côté du trait d'esprit, du jaillissement d'une parole brillante, de ce qui jette une lueur vive et rapide comme l'éclair. Et si le rapport à la langue dans les textes pour la jeunesse d'Honoré se tenait entre ces deux extrêmes, qui ne sont d'ailleurs peut-être que l'endroit et l'envers d'une même médaille ? Il me semble que dans les

⁶²⁹ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 122.

textes qu'il a publiés à L'école des loisirs et auxquels il délègue un dit impossible à articuler ou à faire entendre dans le texte pour adultes, la parole des narrateurs adolescents que sont P'tit Marcel ou Anton est, entre autres, faite d'« idiotie[s] et [de] fulgurances » qui font entendre une voix ailleurs étouffée. Le mot d'« idiotie » est de la même famille que le mot « idiotisme » qui désigne le caractère de ce qui appartient en propre à quelqu'un. L'« idiotisme » renvoie, d'un point de vue linguistique, à une construction qui apparaît propre à une langue donnée et qui ne possède aucun correspondant syntaxique dans une autre langue, et, par analogie, désigne un mot ou une expression propre à une personne ou à un groupe. C'est donc un style propre, à soi, qu'Honoré cherche, notamment dans la littérature jeunesse, à coups d'idioties... quand ce n'est pas le trait d'esprit qui le lui signifie.

Si l'on considère d'abord le terme d'« idiotie », il charrie évidemment dans son champ sémantique ceux de bêtise, de stupidité, de niaiserie... mais puisqu'étymologiquement l'idiot est l'ignorant, l'idiotie est aussi du côté de la naïveté, de l'ingénuité, voire d'une forme de candeur qui aurait voix au chapitre dans le texte pour enfants et qui permettrait l'expression d'une sentimentalité souvent par trop raillée. J'ai déjà maintes fois évoqué P'tit Marcel, premier personnage fictionnel créé par Honoré, *alter ego* de son auteur car comme lui endeuillé et mis à l'écart lors de l'enterrement de l'être cher. Dans *Tout contre Léo*, P'tit Marcel qui surprend l'aveu par Léo, à ses parents et à ses frères, de sa maladie et de l'issue fatale pronostiquée, est celui à qui la famille demande en quelque sorte de faire l'idiot. Puisqu'il ne doit pas savoir que Léo va mourir du sida, puisqu'on le veut ignorant, P'tit Marcel d'abord remplira le rôle que la famille lui enjoint tacitement d'assumer, à savoir celui du pitre qui fait rire par ses idioties et « comble ce foutu silence⁶³¹ », lors des repas quotidiens devenus particulièrement éprouvants, par quelques blagues d'un humour parfois douteux mais désormais toléré et même bienvenu. Puis, devant le mutisme des siens, P'tit Marcel, entraînant son copain de classe Yvan, en passera par les « grosse[s] connerie[s]⁶³² » et cassera toutes les vitres fraîchement installées de la médiathèque mais jamais ne prononcera le texte pourtant inventé et répété avant de franchir le seuil de la maison :

⁶³⁰ Bruno Blanckeman, « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 16.

⁶³¹ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 39.

⁶³² *Ibid.*, p. 49.

- Papa, maman, les frangins, je viens de casser tous les carreaux de la médiathèque. Je ne sais pas pourquoi, mais je vous dirai pas que je le regrette. Non, je vous jure, je le regrette pas... [...] J'espère que malgré tout ça vous allez continuer de m'aimer. Cette bêtise, je l'ai pas faite contre vous... [...] Ne paniquez pas. Inutile de m'envoyer chez le psychologue scolaire. Mon comportement est normal rapport à ce que vous savez et que vous ne voulez pas me dire...⁶³³

Les idioties du jeune Marcel, qu'elles soient en actes ou en paroles, sont à chaque fois feintes et ne sont pas le fruit de l'ignorance mais bien plutôt d'un déni du savoir de l'enfant. Ces idioties sont provocations au sens étymologique d'appels : message d'amour adressé anonymement à Léo et à une famille en souffrance que P'tit Marcel cherche à consoler en leur offrant du rire, message de colère anonymement adressé à des parents et des frères qui ne respectent pas le sujet dans l'enfant P'tit Marcel et refusent d'entendre sa souffrance espérant ainsi l'en prémunir.

Dans *Mon cœur bouleversé*, P'tit Marcel qui avait dix ans quand Léo est mort et qui en a désormais quatorze, confie au début du roman que ses camarades du collège l'appellent désormais Marcello :

Ça date de la cinquième et du voyage en Italie. Les filles disent que ça fait très romantique, je crois qu'elles savent pas trop ce que signifie romantique. Souvent elles trouvent tout romantique : la timidité, la couleur d'un tee-shirt, une chanson crétine...

Les filles ont le romantisme facile. Moi je préfère le romantisme radical, celui violent et sanglant du plus rien à perdre, le romantisme noir des voyages sans retour, seul parmi des démons qui vous soûlent...

Je sais, ça se touche un peu, « des démons qui vous soûlent »... Ma prof de français n'arrête pas de noter dans les marges de mes rédactions : « Encore une envolée lyrique ! » Ça ne lui plaît pas beaucoup, mon romantisme radical, elle me serine tout le temps d'être plus simple, moins alambiqué.⁶³⁴

On retrouve dans cette suite un Marcel de plus en plus loquace, qui se découvre en tout cas une parole qu'il apprend progressivement à soutenir. Celui dont j'ai déjà parlé et qui, à la fin du roman, criera à sa famille lors du repas de Noël combien la liaison de sa mère est une aubaine puisque c'est finalement elle la plus fidèle aux paroles testamentaires de Léo qui voulait que surtout la vie ne s'arrête pas après sa disparition. Mais aussi un Marcel lecteur qui aime prendre la plume pour écrire poèmes, lettres et même pour s'essayer au genre

⁶³³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁶³⁴ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, *op. cit.*, p. 12-13.

romanesque. Or comme le laisse entendre l'extrait qui précède, Marcel adolescent se sent l'âme sombre d'un romantique désespéré. S'il a en horreur le romantisme rose bonbon des filles, le romantisme noir dans lequel il se reconnaît est caractérisé par la surenchère. Tout y est : la mort bien sûr, l'exaltation des pulsions, la solitude, le surnaturel... Le personnage de Marcel se montre d'ailleurs conscient que tout cela lui donne l'allure d'un poseur, d'autant plus que sa « prof de français » (pas non plus épargnée par la caricature) lui reproche ses « envolée[s] lyrique[s] ». Sauf que c'est peut-être justement une parole lyrique qu'Honoré s'autorise à avoir par le truchement de la voix de P'tit Marcel devenu Marcello, parole que les adultes raisonnables bâillonnent.

Participant de la construction du portrait de Marcel en lettré hypersensible, la conversation téléphonique qu'il a avec son frère Pierrot en train d'écrire un livre corrobore cette hypothèse et crée les conditions d'un premier surgissement d'une telle parole. Marcel, se plaignant de sa professeur de français qui « fait chier sur le style », parle de ses lectures à son aîné. D'abord, il y a eu « *Hiroshima, mon amour* [qu'il a lu] en cinquième » à l'instar de Christophe Honoré qui confie dans *Le livre pour enfants* :

Je n'ai pas lu un livre avant d'avoir dix ans, je veux dire seul, dans ma chambre, sans que la lecture soit destinée à séduire un adulte. Mon premier livre seul, c'était un scénario, *Hiroshima, mon amour*, dans une édition Folio, il y avait une bouche avec d'énormes lèvres dessinées sur la couverture. J'étais en sixième, je l'avais emprunté par hasard au CDI, était-ce pour plaire au documentaliste, ou pour la terreur délicate que m'inspirait le mot *Hiroshima*, et finalement je l'avais lu. C'était complètement idiot de lire ça à dix ans, pourtant si je suis sincère, je dois admettre que c'est là le premier livre que j'ai lu. N'est-ce pas là le seul livre que j'ai lu ? ⁶³⁵

Le retour du mot « idiot » sous la plume d'Honoré traduit le jugement critique porté *a posteriori* par l'adulte (et supposément par les adultes en général) sur le choix de lecture fait par l'enfant qu'il était. Le terme « idiot » qualifie ici non pas tant une ignorance ou une bêtise mais bien plutôt ce qui relève d'une forme d'inconvenance. Lire un scénario mettant en scène une histoire d'amour passionnelle ravivant les souvenirs des horreurs du XX^e siècle, qui plus est écrit par Duras, ne convient pas à un jeune collégien. Qu'y pourrait-il comprendre ? Et

⁶³⁵ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 158-159.

pourtant cette lecture a eu lieu, a visiblement marqué Honoré et on peut émettre l'hypothèse que ce roman durassien du traumatisme fait écho chez un Marcel endeuillé, comme chez Honoré. L'« adolescence retrouvée » comme « idiotie », c'est en tout cas l'audace d'être inconvenant et dans le troisième volume des aventures de P'tit Marcel, c'est à mon sens oser une parole lyrique, émotive, impudique, de toutes parts rabrouée et qui a trait au traumatisme de la perte d'un frère/d'un père.

Désormais, Marcello lit *Les Chants de Maldoror*, confidence qui lui vaut les sarcasmes de Pierrot jugeant prétentieux et « crétin de lire des trucs qui [lui] passent au dessus⁶³⁶ ». Mais Marcello tient tête à son frère et lui lit même au téléphone la dernière phrase du chant V :

- Je trouve ça vraiment bien, écoute : *J'attends que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à mon cœur bouleversé...*⁶³⁷

Si « l'emploi de la citation sert à caractériser [le] personnage et à marquer sa différence au sein du personnel romanesque⁶³⁸ », la mise en voix de celle-ci la met « au service de l'émotion esthétique⁶³⁹ », d'autant plus que le héros d'Honoré substitue aux marques de la troisième personne du singulier qu'on trouve dans le texte original de Lautréamont les marques de la première personne du singulier. Cette appropriation de la phrase de Lautréamont par le personnage adolescent - et par l'auteur qui fait du groupe nominal « mon cœur bouleversé » le titre de son roman - permet d'exprimer grâce aux mots d'un autre la souffrance intime de Marcel et indique que, si nous sommes tissés de mots, c'est dans la littérature qu'on apprend à parler et à se dire. Cette appropriation à un double niveau (celui de la diégèse et celui du paratexte) dit la soif d'une expression qui parle au/du « cœur », que ce soit celui de l'adolescent épris de romantisme noir ou celui de l'auteur. Si cette parole lyrique est d'abord autre puisque « les citations inscrivent l'altérité dans les romans en jouant de

⁶³⁶ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 62.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶³⁸ Gilles Behoteguy, « Des romans ludiques et savants dans la littérature française contemporaine pour la jeunesse. Écrits pour les adultes, écrits pour les enfants ? », dans *Nous voulons lire !*, n°180, juillet 2009, p. 20.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 21.

l'écart maintenu entre texte cité et texte citant⁶⁴⁰ » et qu'en tant qu'autre, elle peut également répondre au goût d'Honoré pour l'impureté de l'œuvre, elle devient propre, idiosyncratique, dans la suite du roman qui insère lettre, poèmes et ébauche romanesque nés sous la plume de Marcel. Faisant fi des recommandations de son enseignante qui l'exhorte à faire des « phrases claires⁶⁴¹ », Marcel s'épanche donc dans *Mon cœur bouleversé*, quitte à prononcer quelques « idiotie[s] ».

Ce sera la tentative d'écrire un roman dans le chapitre 13 pour dire la souffrance qui est la sienne d'avoir surpris sa mère embrassant son amant à la sortie de leur hôtel :

« Ma vie de fils touche à sa fin, maman, et c'est une fin pas très glorieuse. Une fin mauvaise qui regorge de peines et de douleurs. Et pour m'en sortir, je cherche la compagnie des serpents, une colonie de choses molles qui mordent les jambes comme on gifle les enfants insolents. La sortie est une voûte où, en écho, le bruit de tes baisers offre le fond musical de mon chagrin. Tes baisers sont l'orchestre funèbre de mon enfance. »

Il y a bien trop de phrases. Je le vois bien. Il y a toujours trop de phrases dans les romans, du remplissage, du coloriage... À peine quatre lignes et voilà, c'est déjà trop. En plus, rien ne sonne, rien ne se dit. J'écris comme les filles de ma classe soulignent en fluo les titres de leurs leçons. J'écris pour rien. Tous phares allumés.⁶⁴²

L'influence des lectures du jeune Marcel est sensible dans ces premières phrases qui témoignent de l'irrémissible. Mais à peine sont-elles formulées que Marcel les condamne, jugeant son ton grandiloquent et vulgaire. Puis ce sera la lettre à l'amoureuse, Cécile, qui l'aide à comprendre que sa mère « réapprend à être heureuse⁶⁴³ » et qui lui donne l'occasion de mettre des mots sur la façon dont il a vécu la mort de Léo « comme une liberté nouvelle, un appel d'air, un signe des dieux⁶⁴⁴ ». Mais là encore Marcel se reprochera d'être emphatique. Et puis il y a la poésie. D'abord les vers assez médiocres⁶⁴⁵ et hermétiques que Marcel partage avec Cécile et qu'elle lui lit à haute voix, froissée d'y entendre l'espoir d'

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴¹ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 13.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 67-68.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁴⁵ Dans un entretien avec Thierry Guichard, Christophe Honoré confie que ces poèmes sont les siens, écrits quand il avait quatorze ans et qu'« ils étaient nuls ces poèmes ». Mais les insérer tels quels participe de son éthique d'écrivain » qui est de ne pas jouer à l'écrivain quand son narrateur est un adolescent. <http://www.lmda.net/direct/blois/blois4.html>

« avoir à vivre des amours torturées et tumultueuses, un truc assez loin de sortir avec une vieille copine de classe ». Alors que Marcel la contredit, Cécile rétorque :

- Arrête, Marcello, tes poèmes sont pleins de ça, écoute-toi : « Ô Puritaine Pavot noir/Mes pinceaux de soie se lamentent/Je suis fou et las de te voir/Mes toiles sont autant d'amantes... » et ça : « Craindre de ne plus te craindre/Pleurer de ne plus te pleurer/Pluie puis plus pluie/Triste est-ce/Tes absences ont creusé/Au-dessus de mes joues/Deux saignantes cavités/Ma cécité je te loue »... À côté, je fais un peu ménagère, non ?⁶⁴⁶

Certes l'interprétation que donne Cécile de la poésie de Marcel est contestable (est-elle si absente de ces vers ? le mot « cécité » ne fait-il pas entendre les deux premières syllabes de son prénom ?) mais cette scène participe de l'apprentissage par le héros de la difficile expérience de la parole et de l'hiatus qu'il peut y avoir entre ce que l'un dit et ce que l'autre comprend, entre ce que l'on cherche à saisir dans le langage et ce qui nous échappe. Cécile est en tout cas la première à véritablement tendre l'oreille à la voix de Marcel qui se cherche en se frottant ici à l'incroyable richesse du signifiant. Avec le néologisme « Noztrenen », c'est la deuxième (et dernière fois) dans le cycle de Marcel (et plus largement pour ce que j'ai pu identifier dans l'œuvre pour la jeunesse d'Honoré) que la chair des mots est ainsi exhibée et travaillée. Mais alors que le nom de lieu était une création verbale imposée comme décor programmatique au personnage, ici c'est Marcel qui, dans un « corps à corps » avec l'écriture, tente de se constituer comme sujet parlant. Dans ces deux courts extraits, la mélancolie de Marcel s'exprime par le lexique. Allitérations en [p] et en [t] et sonorités discordantes font entendre la violence des sentiments de Marcel, déchiré entre la douleur d'avoir perdu un être cher et la crainte voire la culpabilité que cette douleur s'émousse. La « tristesse » laisse en effet place au doute : « Triste est-ce [?] ». En coupant le signifiant du mot « tristesse », Marcel se permet un questionnement sur son signifié et s'autorise, du bout de la langue, à envisager la possibilité de sortir de cette tristesse qui depuis quatre ans le mine.

Enfin, il y a « le poème pour papa ». À chaque Noël, Marcel écrit un poème pour chaque membre de la famille et le seul à être reproduit dans le corps du roman est celui adressé au père :

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

« Le Petit Roi

*Aujourd'hui encore sonne le glas
Et les braves gens soulent leurs près
Ils tuent les chiens pour tuer le malheur
Et le vent dément dans les cyprès
Hurle à mort sa belle douleur
Pour toujours il dort le Petit Roi*

*Les fées et les sorcières s'agenouillent
Au pied du coffret illuminé
Certains espèrent qu'une quenouille
D'autres voient que tout est terminé*

*Mais danse dans les champs une enfant
Qui crie et court en pleurant
Au ciel monte sa terrible voix
D'amour pour moi il est mort le roi*

*Et des gens l'entendent
Et des gens la pendent*

*Soudain l'ombre du deuil s'évapore
Près du bassin les lys refleurissent
Le Petit Roi ouvre ses yeux d'or
Et les tonneaux de vin se tarissent*

*Un soir chassant le Petit Roi vit
Sous la branche le corps de l'enfant
Il ne dit rien et même sourit
Puis se noya pas à pas dans l'étang. »⁶⁴⁷*

Enfantin, ce poème qui convoque l'imaginaire des contes évoque la mort d'une figure d'autorité qui ne peut pas ne pas faire songer à celle du père alors même que c'est à la perte d'un frère que le cycle est consacré. Au vers 1, le « glas » sonne, non seulement comme le

jour de l'enterrement de Léo⁶⁴⁸ où l'onomatopée « BLANG ! » n'a cessé de résonner, mais aussi comme le jour de l'enterrement du père d'Honoré⁶⁴⁹. L'adverbe « encore » insiste sur la persistance de ce tintement qui n'en finit pas d'annoncer la disparition d'un être cher à moins qu'il ne dise la sidération prolongée des êtres endeuillés. Les hommes et le vent personnifié pleurent cette disparition et donnent une place au registre pathétique alors que dans *Tout contre Léo* ou *Le livre pour enfants*, l'émotion est contenue. La mort du Petit Roi engendre une violence aveugle chez ses sujets désespérés. Les chiens sont les premiers boucs émissaires de cette ivre colère avant qu'une enfant en fasse les frais. Sa vitalité autant que ses paroles la désignent comme coupable à un peuple avide d'exorciser sa douleur et de trouver une victime expiatoire. À peine pendu, le Petit Roi miraculeusement ressuscite, mais c'est pour mieux se suicider à la fin du poème. Le sacrifice de l'enfant n'a servi à rien et la mort du Petit Roi, double du père, conserve son caractère énigmatique. Cette peine au sujet de la perte du père que le poème permet de formuler est étrangement très vite balayée par une remarque de Marcel qui suit l'insertion de ce poème dans le roman. Elle concerne le dernier vers qui le chiffonne car il compte un pied de trop. Et si ce « pied de trop » était le « à » de « pas à pas » ? On entendrait alors en le supprimant : « Puis se noya papa dans l'étang ». Trivial, ce commentaire reporte en tout cas sur la forme le chagrin du narrateur, porte-parole d'Honoré.

Il n'empêche que tous ces textes à l'intérieur du roman font entendre plus intimement encore la voix de Marcel, double d'Honoré qui ne saurait s'exprimer que dans un perpétuel jeu d'exhibition et d'effacement du « je », de prise et de délégation de la parole. Ces textes lézardent la prose romanesque, fissurent la carapace que le héros s'était forgée et après son coup de gueule lors du repas de Noël, le rendent au monde des vivants. *Mon cœur bouleversé* se termine par l'aveu de Marcel à Cécile que « Léo n'est pas mort d'un accident de voiture, il est mort du sida ». Au moment où il révèle ce secret jamais dit à personne, voici ce qu'on lit :

Et mon cœur s'est remis à battre. [...]

Cécile a avancé sa main vers moi et je me suis détourné, j'ai pensé qu'elle allait me gifler. Marcel, elle a murmuré. J'ai pris sa main, je me sentais merdeux, puis je l'ai posée sur ma joue qu'elle a

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 99-100.

⁶⁴⁸ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, *op. cit.*, p. 118-122.

⁶⁴⁹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*, p. 85.

caressée. Alors j'ai laissé l'émotion s'installer en moi. J'ai pensé au mot « cœur », j'ai pensé, c'est un mot que j'ai toujours détesté, banni, rayé des listes. Mon cœur, je l'ai remplacé par une idée froide, une arrogance, un mépris. Mais sa place est toujours là et elle redeviendra chaude et c'est une idée très belle d'avoir un cœur, belle et courageuse. Depuis quatre ans, je n'ai aimé personne. Comment ai-je pu n'aimer personne ?⁶⁵⁰

Le dernier opus des aventures de Marcel, opus publié dans la collection « Médium » destinée aux adolescents, réhabilite *in fine* le cœur et ne craint pas de laisser place au lexique des sentiments et à une langue chargée d'émotion qu'aucune ironie ne vient tourner en dérision. Mais il en a fallu du courage à Marcel pour laisser affleurer la langue du cœur et il me semble que c'est quelque chose de cette inconvenance-là, de cette « idiotie », qu'Honoré est notamment allé chercher dans la littérature de jeunesse.

Forest écrivait à propos de Hugo que « littérairement, Hugo n'[avait] qu'un ennemi : il s'agit du "bon goût" ». Forest poursuit quelques lignes plus loin :

Ce qui choque profondément chez Hugo porte un nom : il s'agit [...] de la sentimentalité. Mon dictionnaire m'apprend que ce mot naît dans la langue en 1804. Autant dire que lui et Hugo sont des quasi-contemporains. Dans ses magnifiques *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes note comment par un « renversement historique », aujourd'hui « ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental – censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une autre morale ». [...] Pour quelqu'un formé selon un certain « bon goût » moderne – que Roland Barthes a, par exemple, si magnifiquement incarné -, le pathétique vrai dont procède l'œuvre de Hugo passe d'abord et nécessairement pour négligeable, inconvenant. Parfois risible et pour certains : méprisable. En un mot : obscène. Mais c'est le propre de l'évidence, précisément, que de toujours apparaître sous de tels traits.

Sans comparer les œuvres d'Honoré et de Hugo, la lecture que Forest propose de l'œuvre de ce dernier (lecture que Forest sait partielle et qui ne l'empêche pas de reconnaître l'intérêt des lectures savantes de *Les Misérables* ou *Les Contemplations* mais là n'est pas son propos) me semble éclairante car elle souligne à quel point ménager une place pour « le pathétique vrai » n'est pas chose aisée en littérature. Aujourd'hui envisagé comme le comble de la vulgarité, ce « pathétique vrai » dérange et peu s'y risquent de peur de verser dans une littérature dégoulinante de bons sentiments. Cette scandaleuse « sentimentalité » de Hugo, Forest la qualifie plus loin de « pensive » car elle est tout sauf béate. « Pensif, voilà ce que devient l'esprit lorsqu'il s'accorde à la grande parole impuissante et souveraine de pitié que fait

⁶⁵⁰ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 126-127.

partout entendre le monde. Pensif, voilà ce que devient le cœur lorsque cette même parole de pitié le porte vers l'« intelligence vraie des choses de la vie.⁶⁵¹ » La sentimentalité qu'exprime le personnage de Marcel dans *Mon cœur bouleversé* n'a évidemment pas la pénétrante ampleur que celle qui traverse toute l'œuvre de Hugo mais elle est également née d'une confrontation à l'impossible et, consciente d'être de « mauvais goût », elle aura profité de quelques idioties proférées par le double d'Honoré dans une langue adolescente pour exister.

Si l'on considère désormais le terme de « fulgurances » qu'Honoré associait à celui d'« idiotie » dans sa définition de l'« adolescence retrouvée », quel rapport à la langue suppose-t-il ? Le mot de « fulgurance » dit à la fois la brillance, la vitesse et la justesse de ce que la pensée saisit, dont le langage garde trace et qui frappe vivement l'esprit à la manière de certains mots d'enfant. Alors qu'une certaine lenteur caractérise le parcours de Marcel s'autorisant après moult rétractations une parole lyrique et pathétique, la fulgurance de la parole est davantage portée par le personnage d'Anton. Je ne développerai ici que l'exemple du petit roman *Torse nu* publié dans la collection « Mouche » de L'école des loisirs et dont j'ai déjà parlé à cause de sa dédicace à Jonathan⁶⁵², l'homme dont Honoré dit qu'il est amoureux dans *Le livre pour enfants*. Cette fois, le texte pour adultes n'est pas exempt d'un certain épanchement lyrique, que ce soit dans sa troisième partie, digression consacrée à l'aveu au lecteur de cet amour pour Jonathan alors qu'Honoré s'était juré de reprendre l'écriture de « Dix ans » (fichier rouvert la veille tandis que dormait l'attachée de presse mais qu'une fois de plus il est bien incapable de poursuivre) ou dans la sixième partie au cours de laquelle le sens de la dédicace de *Torse nu* est explicité. Plus précisément, la troisième partie de *Le livre pour enfants* se perd dans des considérations pour savoir si ce sont les circonstances qui président à la naissance d'une histoire d'amour ou si c'est la rencontre en elle-même qui déclenche le sentiment amoureux. Sur près de trois pages⁶⁵³, la phrase s'étire sans aucun signe de ponctuation ou presque. Cette quasi-absence de points donne le tournis et entraîne le lecteur dans la « tempête sous un crâne » que traverse Honoré. Le roman pour la

⁶⁵¹ Philippe Forest, *Philippe Forest nous parle de Victor Hugo*, <http://victor-hugo.org/echo/Echo5pdf/PHILIPPE%20FOREST%20NOUS%20PARLE%20DE%20V.H.pdf>

⁶⁵² Je renvoie, à ce propos, à ce que j'ai écrit dans la sous-partie « Dédicaces et épigraphes » du chapitre II.

⁶⁵³ Il s'agit en l'occurrence des pages 93 à 96 de l'édition parue au Seuil dans la collection « Points » de *Le livre pour enfants*. Le passage s'ouvre par la question « Comment tombe-t-on amoureux ? » et s'achève par les mots « le monde me transforme en amoureux ».

jeunesse est donc chargé de porter une autre parole. Cette parole concerne le désir. Simplement formulée (mais la limpidité formelle n'enlève rien à la profondeur du propos, Tournier l'avait bien senti), elle élucide pourtant le complexe fonctionnement triangulaire et mimétique du désir mis au jour par René Girard. J'ai déjà évoqué cette piste interprétative⁶⁵⁴ à propos de la réplique finale d'Anton prié par son père de regarder au fond de l'eau qui s'est installé dans son cœur. Anton ne voit pas le visage de Manon dont il pense être amoureux et qui vient de le repousser au profit de Fabien. C'est le congrès, objet du désir de Fabien qu'il découvre dans un grand éclat de rire. À son père curieux de savoir ce sur quoi il a ouvert les yeux, Anton s'exclame : « Je viens de voir la réalité ». Ne désirons-nous pas en effet d'abord et avant tout ce que l'autre nous indique comme étant désirable ? Ce qui est certain, c'est que la formule d'Anton a tout d'une fulgurance et ferait presque de *Torse nu* un apologue. Condensée, cette formule saisit en quelques mots la vérité entraperçue dans l'eau et lui donne une forme suffisamment sobre et énigmatique pour donner à penser. Quant aux circonstances de cette révélation, elles insistent sur la joie que procure le dévoilement :

Papa court jusqu'à moi, il entre dans l'eau et me rejoint. Quand il est dans mes bras, je lui murmure à l'oreille.

- Je viens de voir la réalité.

Et j'éclate de rire, le corps à moitié dans l'océan, à moitié dans la nuit, et tout contre papa.⁶⁵⁵

Le jaillissement du rire marque la surprise jubilatoire de l'enfant qui, le temps d'une fulgurance, véhicule une parole plus savante que celle de l'adulte accueilli au creux des bras de son fils. Cette parole vient de plus loin que lui, baigné qu'est Anton dans l'immensité de l'océan et de la nuit, et a besoin de la tendre complicité des corps pour être susurrée tel un secret partagé.

Le rapport à la langue qu'Honoré va chercher en littérature de jeunesse lui permet donc d'oser « idiotie[s] et fulgurances » propres à l'esthétique de l'« adolescence retrouvée » et fait des textes qu'il publie à L'école des loisirs des romans d'apprentissage. Il engendre aussi bien le déploiement d'une parole lyrique traduisant l'émotion vraie de l'individu endeuillé, parole propre traversée par d'autres voix et qui se conquiert par et dans cette

⁶⁵⁴ Je renvoie, à ce propos, à ce que j'ai écrit dans la sous-partie « Dédicaces et épigraphes » du chapitre II.

traversée, que l'art de la formule brève et pénétrante apte, par exemple, à révéler le fonctionnement complexe du désir tel qu'il organise les relations humaines alors même que l'intelligence de ce fonctionnement échappe à l'adulte de *Le livre pour enfants*.

« la très grande force des corps et leur très grande vulnérabilité »

Cet art de l'« adolescence retrouvée », Honoré l'associe également à « la très grande force des corps et leur très grande vulnérabilité ». Une telle formule n'étonne guère quand on sait que l'adolescence est à la fois l'âge où les corps s'épanouissent, s'expérimentent, prennent davantage conscience d'être désirants et désirés mais qu'elle est aussi l'âge du « complexe du homard », image célèbre trouvée par Françoise Dolto pour dire la fragilité de l'adolescent en pleine mutation. Cette question des corps, à la fois glorieux et défaits tient une grande place dans l'économie générale de l'œuvre d'Honoré et on doute que ce dernier ait besoin, contrairement à la question de la parole, de déléguer à la littérature de jeunesse ce qu'il ne pourrait exprimer ailleurs à ce sujet. Bien au contraire, on attend davantage l'auteur de littérature pour enfants, parce que sous surveillance⁶⁵⁵, moins libre sur cette question des corps. Sans surprise, Honoré s'interdit en effet dans les textes qu'il destine aux enfants de mettre en scène la sordide figure du « pervers polymorphe » qu'il cultive dans *La douceur* et *Scarborough* et de traiter aussi violemment du couple Éros-Thanatos. Toutefois, quoiqu'abordée avec une certaine retenue, la part éminemment corporelle de l'amour comme de la mort n'est pas évincée dans les textes qu'Honoré a publiés à L'école des loisirs. Quel imaginaire des corps et quel « corps à corps » textuel Honoré propose-t-il alors à ses jeunes lecteurs lorsqu'il parle d'amour et de mort ? Et dans quelle mesure ce « corps à corps » tient-il de l'« adolescence retrouvée » comme langue-âge ?

⁶⁵⁵ Christophe Honoré, *Torse nu*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁶ Cette formule, que j'ai déjà utilisée, renvoie aussi bien à la censure qu'à l'autocensure qui s'exercent dès qu'on écrit pour la jeunesse et dont j'ai fait état dans le chapitre I de ma thèse.

Là encore le cycle dédié au personnage de Marcel est signifiant. Comme dans la quasi-totalité des romans pour la jeunesse d'Honoré, le narrateur s'y exprime depuis et avec un corps d'enfant devenant corps d'adolescent. D'abord vierge de toute expérience, le corps de P'tit Marcel âgé de six ans dans le roman *L'affaire P'tit Marcel* est aussi lisse qu'une page blanche. Or, après l'épisode au cours duquel sa grand-mère feint d'être morte, où tous rient de la crédulité de P'tit Marcel réellement ému par ce trépas pourtant outrageusement simulé, où vexé il se sauve de chez lui et où, réfugié dans le grand sapin du jardin public il espionne un couple d'amoureux, le jeune héros retrouvé par ses frères descend du sapin et s'érafle le ventre. De retour à la maison, après que son père le gifle et qu'au lieu de pleurer p'tit Marcel se répète « "si papa a préféré la gifle à la fessée, c'est qu'il ne me prend plus pour un bébé"⁶⁵⁷ », l'enfant dans son bain observe « les égratignures qu'[il s'est] faites en descendant du sapin⁶⁵⁸ ». Traces de son aventure, elles ont inscrit sur son corps le début d'une histoire qui ne se limitera pas à entamer la surface de son enveloppe.

Cette histoire concerne son frère Léo, « icône de l'Homosexualité et de l'Adolescence, qui donne vie au manifeste rédigé par Christophe Honoré dans *Le livre pour enfants*⁶⁵⁹ ». La « très grande force » du corps de Léo tient à sa beauté. « Des quatre frangins, c'est Léo le plus beau. [...] La beauté de Léo fait partie de l'orgueil de la famille⁶⁶⁰ », commente P'tit Marcel dénué de toute jalousie. Cette beauté, qui se confond avec Léo et qui lui donne une identité, qui assure en quelque sorte la cohérence de ce corps, est force d'attraction. Elle fédère la famille. Elle fait également naître l'amour d'Aymeric, amant de Léo à peine mentionné dans *Tout contre Léo* mais personnage qui prend de l'épaisseur dans *Mon cœur bouleversé*. Marcel a en effet découvert dans la chambre de Léo, à côté des « revues porno [...] pleines de garçons à poil » des « lettres signées Aymeric », de « vraies lettres d'amour » dans lesquelles « il n'y a pas que des déclarations, aussi des passages de cul ». L'existence d'Aymeric et du lien qui l'unissait à Léo est cette fois un « vrai secret » que Marcel partage *in absentia* avec Léo et qui prolonge par delà la mort la complicité entre les deux frères, dont l'un des derniers

⁶⁵⁷ Christophe Honoré, *L'affaire P'tit Marcel*, op. cit., p. 48.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵⁹ Marc Arino, « Du livre au film : la part du frère dans *Tout contre Léo* de Christophe Honoré », dans Christian Chelebourg (ed.), avec la collaboration de Danièle André et Danièle Henky, *Écritures jeunesse 1 : "Représenter la jeunesse pour elle-même"*, op. cit., p. 40.

⁶⁶⁰ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 16.

échanges, lors de leur échappée parisienne⁶⁶¹, portait sur l'amour. Marcel, comme souvent en position de voyeur, lit les lettres d'Aymeric et trouve qu'il « écrit bien. Il écrit des phrases comme : "Chaque soir ton corps, je le récite par cœur" ou : "Quand tu me dis je t'aime, tu penses à quoi en premier ? "⁶⁶² ». Loin d'être platonique, l'amour d'Aymeric pour Léo était charnel et le caractère érotique de ses lettres, comme la présence des revues pornographiques, redonnent corps à un Léo désirant, désirable et désiré désormais dans la tombe. Mais alors que les photos des magazines exhibent les corps nus, les deux phrases d'Aymeric que Marcel a sélectionnées tiennent du sous-entendu et n'ont rien de cru. Est-ce parce qu'Honoré écrit en s'adressant à de jeunes lecteurs dont il voudrait ménager la pudeur ? Ou parce qu'il craint les censeurs ? À Thierry Guichard qui lui demandait dans *Le matricule des anges* de mai-juillet 1999 si faire dire à Marcel au tout début de *Mon cœur bouleversé* : « Je monte faire mes devoirs. En fait, je m'allonge sur mon lit, je me branle, puis j'attends qu'il se passe quelque chose⁶⁶³ » n'est pas de la provocation gratuite, Honoré répond :

Ça, c'est pour qu'on ne m'emmerde pas. J'avais fait la même chose dans *C'est plus fort que moi*. Les lecteurs qui acceptent cette phrase liront le reste sans problème. C'est un livre d'adolescents. Si on ne peut pas entendre que P'tit Marcel a une sexualité, alors il faut laisser tomber le livre. Ce mot, dès la deuxième page, est destiné aux enseignants et aux parents : il s'agit d'afficher la couleur. Comme les panneaux de signalisation qui disent « attention virage ». C'est provocateur, mais en même temps c'est ça. Au collège, on ne rentre pas de l'école sans se branler. Durant la journée, on est considéré comme des gamins et quand on rentre, on peut se branler. Si c'est important pour des gamins dès douze ans, pourquoi ne pas en parler dans des livres pour enfants de douze ans ?⁶⁶⁴

Quand Honoré écrit à destination des adolescents, il se réjouit donc de pouvoir choquer et éloigner les adultes occupant une fonction éducative et moralisatrice en parlant de masturbation. Il ne redoute pas d'outrepasser les limites de la bienséance et si les mots d'Aymeric qui ont retenu l'attention de Marcel sont ceux qui sont suggestifs, c'est peut-être parce que Marcel qui commence une histoire d'amour avec Cécile peut les réinvestir. D'ailleurs, dans sa lettre à Cécile, il glisse mot pour mot la formule « Quand tu me dis je

⁶⁶¹ Les chapitres 15 et 16 de *Tout contre Léo* qui en compte 18 sont consacrés à la virée parisienne des deux frères organisée par Léo avant de mourir. C'est notamment dans ces deux derniers chapitres que Léo confiera à Marcel la lourde mission de pallier son absence.

⁶⁶² Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 27-29.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 10-11.

t'aime, tu penses à quoi en premier ? ⁶⁶⁵ » en post-scriptum. En quelque sorte, comme lorsqu'il s'est agi de trouver sa voix pour dire l'émotion d'avoir perdu un être cher, le détour par la parole d'un autre s'impose à Marcel pour commencer à parler du désir, à laisser entendre le sien et à susciter celui de l'autre.

Cette sexualité, que Léo a connue avec Aymeric, que Marcel découvrira probablement avec Cécile, est toujours hors-champ dans la fiction pour enfants et adolescents d'Honoré. Il est certes question pour le narrateur et son amie de « passer à la pratique⁶⁶⁶ » mais leur effeuillage est interrompu par Mémère qui ouvre la porte de la chambre de Marcel alors que les deux jeunes gens se croyaient seuls dans la maison. À la toute fin du roman, Marcel et Cécile quittent Rostrenen sans prévenir leurs parents et, de nuit, gagnent Rochefort en scooter pour faire la rencontre d'Aymeric « parce que bien sûr, c'était ça qu'il fallait faire, c'était là qu'il fallait aller⁶⁶⁷ » le lendemain du repas de Noël. S'ils passent chez Aymeric leur première nuit dans le même lit, rien ne porte à croire qu'ils y font l'amour. D'ailleurs, Marcel, qui ne parvient pas à trouver le sommeil, rêve à ce qu'il fera au mois de juillet, à Kersidan, avec Cécile. Il s'enthousiasme à l'idée de partager avec elle « tous [ses] coins préférés », mais quand il tente d'imaginer ce qui pourrait physiquement se passer entre eux, sa parole achoppe :

On jouera avec la gardienne du camping aux échecs. Je lui présenterai le peintre derrière le champ de blé, celui qui peint des trucs affreux. On se baladera à vélo sur le chemin des douaniers. Du haut des falaises, évaluer le vide qui nous sépare de la mer, et le soleil sera bleu dans les champs de fleurs, le bleu se vague, douceur, bonheur, nos corps échangeront leur... putain qu'est-ce qu'ils pourraient échanger ?⁶⁶⁸

Alors que Marcel est en verve, il ne trouve pas comment dire le rapport sexuel, expérience encore (toujours ?) inédite qui le jette dans un trouble traduit par les points de suspension et la tournure interrogative. Le langage d'Honoré n'est pas pudibond quand il s'adresse aux

⁶⁶⁴ Christophe Honoré, « Les adieux de P'tit Marcel : Christophe Honoré », *Le matricule des anges*, op. cit.

⁶⁶⁵ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, p. 85.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 137.

adolescents (les mots « bite », « cul », « seins » font partie du vocabulaire de *Mon cœur bouleversé* par exemple) mais délibérément, il ne vient pas mettre de mots sur « la chose ». Marcel est face à un inconnu qu'il s'agit pour Honoré de ne pas déflorer et de ne pas nommer pour éviter de le « normer ». Honoré ne fait pas de la sexualité des adolescents, qu'elle soit homosexualité ou hétérosexualité, un tabou, bien au contraire. Il lui reconnaît et lui donne une place dans sa littérature mais en ne disant pas l'acte sexuel, il offre une exacte traduction au non-vécu de celui qui n'a pas encore fait l'amour et maintient pudiquement l'acte sexuel en tant qu'énigme, hors représentation et dans la sphère de l'intime. Il l'indique également comme seuil qui fait quitter les rivages de l'adolescence pour aborder ceux de l'âge adulte.

Léo incarne évidemment aussi la « très grande vulnérabilité » des corps puisqu'il meurt à dix-neuf ans. Pourtant, son apparence ne change guère dans *Tout contre Léo*, à tel point que P'tit Marcel lui assène : « T'es pas malade. T'as pas de taches. T'es pas maigre⁶⁶⁹ » même s'il a bien remarqué que son frère respirait « drôlement⁶⁷⁰ » et que la marche le fatiguait lors de leur séjour à Paris. La vulnérabilité des corps n'est pas associée à la déchéance physique dans l'œuvre d'Honoré pour la jeunesse, elle est bien plutôt manifestée par la disparition du corps de l'être cher. Quand P'tit Marcel rentre en Bretagne tandis que Léo a « des choses à régler⁶⁷¹ » à Paris et à Rochefort, il est incapable de dire adieu à son frère sur le quai de la gare. C'est seulement quand le train démarre qu'il se retourne « vers la baie vitrée où Léo souriait, s'éloignait, souriait, s'éloignait et disparaissait⁶⁷² ». Dans un mouvement comparable à un *travelling* arrière, la répétition des verbes sourire et s'éloigner étire la phrase et mime la cadence du train qui délie toujours un peu plus les deux frères jusqu'au moment où le regard de P'tit Marcel n'a plus Léo dans son champ de vision. Dans *Mon cœur bouleversé*, cette disparition du corps de Léo se voit particulièrement lors des repas dominicaux, quand toute la famille est réunie. Le jour où Marcel veut « essayer l'autre bout de table⁶⁷³ » et qu'il s'assied à la place de Léo, sa mère éclate en sanglots. Alors il reprend sa place puisque la volonté de sa famille est de maintenir un espace vide quitte d'abord à tout

⁶⁶⁹ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 113.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁶⁷³ Christophe Honoré, *Mon cœur bouleversé*, op. cit., p. 17.

figer. Quand Thierry Guichard demande à Honoré dans *Le matricule des anges* si « la famille comme un Éden, ce n'est qu'une construction de l'enfance », Honoré répond :

C'est, en tout cas, un souvenir d'enfance. C'est lié aussi à mon histoire à moi. Il y a un trou du fait que Léo est mort : on ne peut pas continuer le roman familial comme avant. Il faut accepter de commencer un nouveau livre de son côté. Chaque personnage le fait : la mère qui commence une aventure, Pierrot qui écrit un livre. Sauf le père. Lui, il est photographe. Ce n'est pas pour rien : il veut que chacun reste à sa place. Il a besoin de figer chaque chose. Pour lui la famille, c'est une photo de famille.⁶⁷⁴

Ce que dit Honoré du « trou » creusé par la mort de Léo et qui fragmente le corps familial me fait songer au « trou » laissé par la mort de son père et qu'Honoré maintient et figure dans le corps de son texte par le recours à l'inter-dit, entreprise littéraire salutaire qui suppose de « commencer [toujours de] nouveau[x] livre[s] ». Ainsi un corps disparu hante et génère l'écriture d'Honoré comme la parole de Marcel. Mais relancer l'écriture de sa vie, puisque telle est la métaphore que choisit Honoré, n'est pas chose aisée et ne sera pas donné à chacun de ses personnages. Envisager pouvoir vivre malgré l'absence de Léo est d'abord insupportable pour le narrateur adolescent qu'est P'tit Marcel dans *Tout contre Léo*. Chez son copain Yvan, tandis qu'il sait Léo à l'hôpital, il fait chaque nuit « défiler [...] ses plus beaux souvenirs d'avec Léo ». Et il énumère le visage, les bras, le sourire de Léo alors qu'il cherche à se persuader qu'il « doi[t] se faire à l'idée d'une vie moins Léo » :

Moins son visage grognon quand, le samedi matin, je saute sur son lit en lui gueulant dans l'oreille : « IL EST L'HEURE DE METTRE LE COUVERT ! »

Moins ses bras tendus qui m'agrippent par les pieds et me font marcher la tête à l'envers. [...]

Moins son sourire léger quand je lui fais lire les lettres de Gwen et qu'il me fait croire qu'elles sont tellement jolies qu'il voudrait les recopier.⁶⁷⁵

Cette manière de se souvenir de Léo avant même sa mort, en morcelant l'image d'un corps cohérent en parties distinctes, a quelque chose d'un fétichisme morbide. L'impuissance de Marcel face à la maladie et à la disparition programmée de son frère va ensuite le pousser à prendre les devants, en quelque sorte, et à se séparer prématurément de ce dernier. P'tit

⁶⁷⁴ Christophe Honoré, « Les adieux de P'tit Marcel : Christophe Honoré », *Le matricule des anges*, op. cit.

⁶⁷⁵ Christophe Honoré, *Tout contre Léo*, op. cit., p. 75-76.

Marcel avait pourtant passé une dernière nuit merveilleuse « au milieu de Paris. Square Richard-Lenoir, au chaud tout contre Léo⁶⁷⁶ » puisqu'ils avaient oublié le code d'entrée de l'hôtel. Fusionnelle, la relation entre P'tit Marcel et Léo est depuis toujours tactile et sensuelle. Mais après que les deux frères ont pu regagner leur chambre pour dormir un peu, Léo veut révéler à son frère ce que ce dernier sait déjà et aussitôt P'tit Marcel le repousse :

Léo m'a pris les mains.

Ma gauche dans sa gauche, ma droite parallèle.

Il a planté son regard dans le mien et je voyais bien qu'il ne me voyait pas.

Nous étions tous les deux assis sur le bord du lit. Dehors toujours le soleil et le bordel de la rue et une musique douce venue d'on ne sait où. Tout ça puait horriblement le téléfilm du mardi sur M6. Ça puait les larmes à venir. Le coup de théâtre. Ça me fatiguait d'avance tout ce que Léo voulait me raconter, ça me foutait les jetons comme jamais.

- Tu me fais mal, tu serres trop fort.

Voilà ce que j'ai dit en dégageant mes mains.

Voilà ce que comme un crétin j'ai trouvé à dire. Je me retenais d'un élan. Avec un effort incroyable, je restais tendu et froid. À l'intérieur je sentais que tout se barrait, ça fondait, ça dégoulinait.

Jamais j'ai eu autant besoin des bras de Léo autour de moi, de ses baisers dans mon cou. Je me suis retourné vers la fenêtre [...].⁶⁷⁷

Refusant tout *pathos*, P'tit Marcel met à distance son frère et ses émotions alors même que les images qu'il utilise disent sa liquéfaction et son effondrement intérieurs. Des deux frères, c'est finalement lui qui apparaît comme le plus vulnérable et sa « vulnérabilité » se manifeste physiquement comme cela avait été le cas alors que ses parents l'avaient envoyé passer trois jours chez Yvan :

Trois jours où je m'efforce d'oublier ce qui se passe à la maison, à l'hôpital, je ne sais où... C'est inutile, je suis prisonnier de la maladie de Léo. Aux repas, aux chiottes, en jouant : partout ça me prend. C'est un truc physique qui monte à l'intérieur. D'abord une vague, un désordre puis un chaos. Tout se serre et se tord, je me sens comme trop en vue, trop exposé. À la portée de tous les coups environnants. Je sais que rien ne peut me défendre, ça me frappe, ça me frappe, j'ai mal. Pourtant ça ne m'atteint pas, juste ça m'entame. Je sais que rien ne peut me détruire. De la peur, voilà ce qui me défie. J'ai un nombre illimité de vies qui se grignote, impossible de faire game over. Une défaite permanente qui ne me pulvérise pas. J'ai envie d'accident, de dernier assaut. Ras le cul de tressauter à chaque instant, de me retourner, de me raisonner. Qu'il tombe puisque je suis trop petit pour le relever.⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 111-112.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

La narration étant faite par le personnage de P'tit Marcel, le lecteur qui sait la « vulnérabilité » du personnage contraint de donner le change passe de la surface inoxydable à l'intériorité d'un corps rongé par la douleur et qui se manifeste en se désorganisant et en basculant vers l'informe. Cette « vulnérabilité » vient de son lien à Léo. C'est l'amour que P'tit Marcel lui porte qui le fragilise. Otage de la « maladie de Léo » qui l'obsède mais qui l'exclut, P'tit Marcel est envahi par l'angoisse de perdre son frère. Les images qu'il emploie et les allitérations en [p], [k], [t] disent la violence du supplice, d'autant plus terrible que la torture est sans fin alors que le combat est perdu d'avance. Celle du jeu vidéo ne cessant pas de relancer la partie laisse même entendre qu'il aspire à en finir... au point de vouloir précipiter la mort de Léo.

Dans le cycle consacré à Marcel comme dans d'autres textes qu'Honoré a destinés à la jeunesse⁶⁷⁹, la « vulnérabilité » des corps est toujours associée aux sentiments éprouvés pour un autre que soi et est indissociable de la « très grande force des corps » qui est de pouvoir susciter et ressentir le désir et l'amour. L'un ne va pas sans l'autre et c'est ce que d'une certaine manière Honoré partage avec ses jeunes lecteurs en leur proposant des héros tels Marcel qui, en apparence, s'endurcissent pour mieux supporter la douleur de perdre l'être cher (serait-ce aussi une forme d'endurcissement qu'irait chercher Honoré dans une littérature de la cruauté adressée aux adultes ?) mais dont le monologue intérieur dit tout le contraire et dont la trajectoire romanesque prouve la nécessité de reconnaître cette fragilité et cette souffrance pour continuer à être vivant.

Attachée à l'idéal de l'« adolescence retrouvée », l'écriture d'Honoré pour la jeunesse, tout particulièrement dans le cycle consacré à Marcel, s'abandonne à une sensibilité naïve mais sincère dans un langage où la fidélité à soi prime, mais où la possibilité de l'être suppose de se déprendre d'une forme de maîtrise réflexive inhibant cette expression et de se laisser traverser par d'autres voix que la sienne. À la toute fin de *Le livre pour enfants*, alors qu'Honoré retrouve son frère Laurent pour le « déménagement » du cercueil de son père et tandis qu'il s'apprête à filmer la scène, Laurent l'interpelle :

⁶⁷⁹ Dans *C'est plus fort que moi*, le terme de « vulnérable » est employé tour à tour par les narrateurs personnages que sont Eugène venant d'échanger un premier baiser avec Katherine et Maxence dont la mère vient d'avoir un « geste d'amour ».

- Qu'est-ce que tu fais ?
- J'ai prévu de filmer.
Nous murmurons. Comme fautifs.
- Quand est-ce que tu arrêteras avec ce genre de conneries, t'as pas envie de passer à autre chose ?
- Autant me demander d'être déloyal envers moi-même.
Mon visage se détend, et tout mon corps, mon œil se colle contre le viseur. Je sens alors la bouche de Laurent qui s'approche de mon oreille.
- Être déloyal envers soi-même, admetts que c'est une assez bonne définition de la responsabilité.
Je me retourne vers lui, est-il possible qu'il me comprenne ? Et nous nous sourions, il me semble même qu'un rire franc et invisible, un rire typique de frères nous prend tandis que les fossoyeurs s'activent sur la tombe de notre père et que je replace le cache noir devant l'objectif de ma caméra. L'air se réchauffe autour de nous, il aurait pu pleuvoir, ou peut-être est-ce nous qui rayonnons.⁶⁸⁰

Cet échange complice surprend Honoré qui découvre en son frère quelqu'un le comprenant plus qu'il ne l'imaginait et qui prononce à sa place le nom de ce que pourrait être l'antonyme de l'« adolescence retrouvée » : la « responsabilité ». Cette parole vient interrompre le geste d'Honoré épousant sensuellement la caméra à tel point qu'il recouvre pudiquement son objectif d'un cache⁶⁸¹. Le temps d'un « nous » fraternel, un « moi » fidèle à lui-même cède la place à un « je » répondant de ses actes. Mais alors, le livre s'achève car avoir le sens des responsabilités, c'est désertier le territoire créatif de l'« adolescence retrouvée » qui ne craint aucune outrance. C'est surtout assumer temporairement l'assignation aliénante à une identité prétendument stable, accepter l'idée d'une correspondance exacte de soi à soi étouffant toute véritable tentative d'expression subjective qui mêle nécessairement plusieurs voix, dans un va-et-vient entre réalité et fiction, matériau autobiographique et imaginaire, littérature pour adultes et littérature de jeunesse.

⁶⁸⁰ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 172-173.

⁶⁸¹ Je renvoie à ce que j'ai déjà écrit au sujet de ce geste qui laisse délibérément hors-champ la mort du père dans la sous-partie « À l'inter-dit » du chapitre I.

POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE

Honoré a trouvé dans l'œuvre pour la jeunesse qu'il a articulée à *Le livre pour enfants* l'occasion d'user d'une langue chargée d'affects et de s'abandonner à un lyrisme jugé aujourd'hui inconvenant. Par le recours aux personnages de Marcel ou d'Anton qui toujours s'expriment à la première personne du singulier, Honoré a également pu scénariser cette nécessité pour le « je » de se diffracter dans une multiplicité de figures afin que quelque chose du sujet puisse se dire sans trahir sa nature profondément divisée ni évacuer le réel. À propos maintenant de l'œuvre signée Manuela Draeger publiée à L'école des loisirs dans la collection « Médium », je jouerai de la polysémie du mot « mineur » pour lire ces textes à la lumière des essais de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure*⁶⁸² et *Mille plateaux*⁶⁸³ qui valorisent au contraire le mode mineur afin d'envisager ce que Draeger a pu aller chercher concernant la langue en publiant à destination du jeune public⁶⁸⁴. De manière fructueuse, la production post-exotique pour adultes d'Antoine Volodine a déjà été examinée avec ces outils critiques⁶⁸⁵ tant elle répond aux trois caractères de la littérature mineure : « déterritorialisation de la langue, [...] branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique [et] agencement collectif d'énonciation⁶⁸⁶ ». Or, si longtemps l'intérêt des ouvrages pour la jeunesse de l'édifice post-exotique a été minoré par la critique volodinienne, les dix « românces⁶⁸⁷ » tendrement fantaisistes publiés entre 2002 et 2011 par le seul hétéronyme

⁶⁸² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit.

⁶⁸³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « critique », 1980.

⁶⁸⁴ Je reprends et prolonge quelque peu dans les pages qui suivent l'article « Manuela Draeger à L'école des loisirs : une littérature mineure ? » que j'ai publié dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n°322, op. cit.

⁶⁸⁵ À ce propos, on se reportera à l'ouvrage de Lionel Ruffel : *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

⁶⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33.

⁶⁸⁷ À la fin de *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Antoine Volodine dresse une liste de 343 ouvrages parus ou à paraître et qui appartiennent à la bibliothèque post-exotique. Il en précise notamment le genre puisque le post-exotisme, en marge de la littérature officielle, s'est doté de formes qui lui sont propres : la « Shaggâ », le « narrat », l'« entrevoûte » ou le « românce ». Dans cette liste fantasque figurent quelques textes qu'on peut réellement se procurer en librairie dont *Le radeau de la sardine*, *Le deuxième Mickey* et *L'arrestation de la*

féminin de Volodine qu'est Manuela Draeger⁶⁸⁸ n'offriraient-ils pas un lieu privilégié de minoration de la langue?

Pour Deleuze et Guattari, les notions de minorité et majorité sont loin de s'opposer en termes uniquement comptables. La « majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue ». Ils posent que :

la constante ou l'étalon [est] Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque [et qu'il] est évident que "l'homme" a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels... [car la] majorité suppose un état de pouvoir et de domination [...] ⁶⁸⁹.

Deleuze et Guattari ne situent pas les grands écrivains du côté de celles et ceux qui usent d'« une langue majeure ou standard⁶⁹⁰ » mais au contraire du côté de celles et ceux qui, à l'instar de Kafka, la travaillent pour qu'elle devienne mineure. À l'aune de cette perspective, ce sont comme autant de tentatives d'échapper à une langue adultocentrée et de promouvoir une littérature mineure que j'envisagerai les incursions réitérées de Draeger dans le secteur de la littérature de jeunesse. Mais avant d'examiner les us-âges mineurs de la langue de Draeger, un détour par les concepts de blocs d'enfance et de devenir développés par Deleuze et Guattari s'avère un préalable nécessaire pour appréhender au mieux ce qui se joue et s'expérimente dans cette écriture destinée au jeune public.

grande Mimille que Manuela Draeger a publiés à L'école des loisirs et qui sont tous trois qualifiés de « românces ».

⁶⁸⁸ Si on accrédite les propos de Volodine selon lesquels Maria Soudaïeva, auteur officiel de *Slogans* (ouvrage traduit du russe par Volodine lui-même) a bel et bien existé.

⁶⁸⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 133.

« Blocs d'enfance »

J'ai déjà commenté dans la sous-partie « Transmission » du chapitre III le retour du nom du protagoniste principal des livres pour enfants de Draeger dans l'angoissant *Onze rêves de suie*. La mention de Bobby Potemkine dans cet ouvrage publié à l'Olivier enchâsse en effet les histoires parues à L'école des loisirs dans l'édifice « post-exotique » et les articule plus particulièrement aux « racontages⁶⁹¹ » de la Mémé Holgolde. Cet enchâssement amène à reconsidérer ces textes comme autant de viatiques véhiculant eux aussi l'« idéologie égalitariste⁶⁹² » « post-exotique » et ayant pour vocation d'édifier puis d'accompagner leurs destinataires jusqu'au terme de leur brève existence. Alors que le titre *Onze rêves de suie* semble situer sur le même plan les onze chapitres du livre de Draeger comme une suite de cauchemars⁶⁹³, la structure de l'ouvrage a toutefois ceci de particulier qu'elle fait alterner la parole aux accents lyriques des jeunes gens en train de périr dans les flammes aux chapitres 1, 4, 6, 8 et 11, avec six contes de la Mémé Holgolde aux chapitres 2, 3, 5, 7, 9 et 10 mettant en scène une autre héroïne de son répertoire : « l'éléphante Marta Ashkarot⁶⁹⁴ ». Les histoires de l'aïeule, qui tout à la fois interrompent et relancent les dires des jeunes révolutionnaires agonisants, sont typographiquement circonscrites par ce découpage formel. Les dix récits des mésaventures de Bobby Potemkine désormais requalifiés en contes de la Mémé Holgolde sont quant à eux publiés dans dix livres formellement indépendants les uns des autres. Or, un tel agencement permet d'envisager aussi bien les contes insérés dans *Onze rêves de suie* que les histoires publiées à L'école des loisirs comme autant de « blocs d'enfance » au sens où l'entendent Deleuze et Guattari. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari opposent le « souvenir d'enfance [...] incurablement œdipien [qui] opère une

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁹¹ On trouvera notamment dans le dossier n° 5 de la revue en ligne *Strenae* : « Les Fables de la voix en littérature enfantine : actualités du *Narrateur* de Walter Benjamin », et plus particulièrement dans le propos de Serge Martin, une stimulante réflexion menée sur cette notion de « racontage » à partir du texte de Benjamin. URL : <http://strenae.revues.org/961>

⁶⁹² Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹³ D'après *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la littérature post-exotique s'avère l'œuvre d'un collectif d'écrivains imaginaires incarcérés et mourants. Ainsi, ce titre *Onze rêves de suie* laisserait entendre que les paroles des jeunes gens en train de périr seraient elles-mêmes enchâssées dans les dires des dissidents post-exotiques moribonds et seraient autant de cauchemars échappés des geôles où ils crouissent.

⁶⁹⁴ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 17.

reterritorialisation de l'enfance » au « bloc d'enfance [qui] fonctionne tout autrement : [...] seule vraie vie de l'enfant ; il est déterritorialisant ; il se déplace dans le temps, avec le temps, pour réactiver le désir et en faire proliférer les connexions⁶⁹⁵ ». Plus loin, Deleuze et Guattari insistent : les « blocs d'enfance [...] ne cessent pas de se déplacer dans le temps, injectant de l'enfant dans l'adulte, ou de l'adulte supposé dans le véritable enfant ». Là où le souvenir d'enfance s'inscrit dans une conception de la vie humaine comme autant d'âges se succédant chronologiquement, le bloc d'enfance est du côté de la « contiguïté de deux segments lointains⁶⁹⁶ ». La mise en page d'*Onze rêves de suie* concourt d'autant plus à donner aux aventures de l'éléphante le statut de « blocs d'enfance » qu'aucun indice d'énonciation ne permet de dire qu'on nous en livre la version ressassée par les jeunes gens en train de mourir. Annoncés à chaque titre de chapitre comme « Conte de la Mémé Holgolde⁶⁹⁷ », ils sont de première main - ou de première voix - et surgissent tout droit de l'enfance pour « réanimer [les jeunes adultes en train de périr] comme on réanime une marionnette [en] lui réinjectant des connexions vivantes⁶⁹⁸ ».

Le vocabulaire du souvenir sature certes les chapitres d'*Onze rêves de suie* qui alternent avec les six contes de la Mémé Holgolde et la lancinante épiphore « Mes souvenirs sont les tiens » prononcée par chaque jeune bientôt carbonisé tente de réaffirmer l'existence de cette communauté souffrante dans ce qui « sous-vient ». La présence de « souvenirs d'enfance » dans *Onze rêves de suie* n'invalidé toutefois pas l'idée que certains chapitres fassent « blocs d'enfance » puisque l'antagonisme de ces deux régimes de rapport à l'enfance n'exclut pas leur cohabitation au sein d'une même œuvre. Les voix qui parlent dans les chapitres 1, 4, 6, 8 et 11 ont conscience que « les images [du passé sont] déformées, fragmentaires, réinventées⁶⁹⁹ » dans les « souvenirs d'enfance ». C'est d'ailleurs la métaphore cinématographique qui traduit la détérioration et la perte de l'originel car la mémoire fait défaut ou qu'il s'est agi de délibérément la dompter à trier les souvenirs dans le but d'apprendre à mieux tromper l'ennemi :

⁶⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 141.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁹⁷ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 35, 41, 63, 129, 151, 161.

⁶⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 143.

⁶⁹⁹ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 8.

D'autres séquences encore qui se projettent en désordre sur les écrans de la mémoire. [...] Les images sont détériorées, elles sont perdues, elles sont lointaines. Certaines contiennent des sons et des odeurs, d'autres non. Sous l'influence du cinéma, en hommage inconscient à ces séances dans des salles non aérées, dans ces caves clandestines, plusieurs portent des sous-titres comme des films en version originale. D'autres images sont en noir et blanc, ou sépia, mais elles sont récentes.⁷⁰⁰

Pour Deleuze et Guattari, si le « souvenir » est « visuel », le « bloc » est « sonore⁷⁰¹ ». Véhiculé oralement, le conte est d'abord matière sonore même s'il est ici donné scripturairement au lecteur. L'une des voix d'*Onze rêves de suie*, celle du jeune Imayo Özbek, affirme qu'en partageant des contes de la Mémé Holgolde avec sa camarade lorsqu'ils étaient enfants, ils étaient « unis comme frère et sœur, un couple de gueux loin de l'âge adulte⁷⁰² ». À quelques mots près, Bobby Potemkine évoquait déjà dans *L'arrestation de la grande Mimille* « la musique avec ses refuges infinis, à l'intérieur de quoi on se sen[t] tous comme frères et sœurs⁷⁰³ ». Bien plus fédérateur que la laborieuse exhumation d'images soutirées au passé, le « racontage » noue, accueille et perpétue les liens fraternels des révolutionnaires d'*Onze rêves de suie* qui subissent un sort tragique. Bien qu'enchâssés, les contes de la Mémé Holgolde figurant dans le livre pour adultes et les histoires de Bobby Potemkine publiées à L'école des loisirs n'apparaissent pas inféodés à l'instance majoritaire de la « Mémoire⁷⁰⁴ » et conservent d'autant plus leur « pouvoir germinatif⁷⁰⁵ » qu'ils font « blocs d'enfance ». Aussi tenu qu'il puisse d'abord paraître, le lien que Manuela Draeger tisse entre sa littérature pour la jeunesse et sa production destinée aux adultes par le retour du personnage de Bobby Potemkine s'avère donc foncièrement signifiant. Ce tissage participe d'une vertigineuse scénographie de la parole qui ménage certes les jeunes lecteurs du post-exotisme en leur épargnant d'éprouvants récits-cadres que seul un lecteur transgénérationnel et familier du dispositif « post-exotique » apprécie. Ce tissage joue aussi admirablement de la marginalité propre à la littérature de jeunesse comme espace où peuvent s'épanouir des « blocs

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰² Manuela Draeger, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁰³ Manuela Draeger, *L'arrestation de la grande Mimille*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁰⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 358.

⁷⁰⁵ Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, *op. cit.*, p. 212.

d'enfance » qui privilégient un autre rapport à la langue, plus sensible à sa matérialité qu'à son sens.

Bobby connecté ou comment devenir mineur

Penser l'imbrication des textes de Manuela Draeger publiés à L'école des loisirs dans la littérature pour adultes signée de la même Draeger au prisme de la pensée de Deleuze et Guattari conduit donc à avancer que les dix histoires de Bobby sont des « blocs d'enfance » bien plus que des « souvenirs d'enfance » ; or Deleuze et Guattari, dans une formule déjà citée, distinguent le « souvenir d'enfance [qui] rabat la tête du désir et le coupe de toutes ses connexions » du « bloc d'enfance [qui] réactiv[e] le désir et en fai[t] proliférer les connexions⁷⁰⁶ ». Ainsi, le « souvenir d'enfance » soumettant le désir serait morbide et mortifère alors que le « bloc d'enfance » régénérant le désir serait roboratif et salutaire. Selon les auteurs de *L'Anti-Œdipe*, le désir n'est pas manque mais processus de production se déployant dans le foisonnement et la multiplication des connexions. Un tel mode de création se distingue bien évidemment de la filiation et on retrouve dans cette définition du désir le modèle du rhizome opposé à la figuration arborescente de l'engendrement. Le « bloc d'enfance » raviverait donc le désir et je postule qu'on peut s'amuser à lire certaines expériences de Bobby Potemkine comme expériences de connexion thématissant le propos du philosophe et du psychanalyste. Ces expériences de connexion font intervenir de manière particulièrement éloquente le concept de devenir cher à Deleuze et Guattari or c'est justement à l'occasion d'une de ces expériences de connexion que Draeger minore de manière éblouissante la langue. Mais avant cette expérience Belle-Méduse dont j'ai déjà parlé et sur laquelle je reviendrai, il y a celle des « goémones » puis des « goélandes ».

Dans *Le deuxième Mickey*, quatrième opus des mésaventures de Bobby cultivant un goût du *nonsense* digne de Lewis Carroll, a surgi depuis quelques jours sur la plage une

⁷⁰⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 141.

maison portant la simple mention « CHAMBRE DES GOÉMONES CHANTANTES⁷⁰⁷ ». Bobby, contrarié de constater que tous les inconnus qu'il croise reconnaissent en lui un certain Mickey, finit par y pénétrer et après avoir franchi trois portes qui se referment brutalement sur lui, se retrouve cloîtré dans le noir. Aussitôt, il entend un « froissement gigantesque, comme si depuis le plafond s'étaient affalées des centaines de lourdes tentures⁷⁰⁸ ». Des « algues en longs rubans, [...] draperies verruqueuses, très lourdes et très froides [...] s'abattent ensemble depuis les hauteurs⁷⁰⁹ » et emprisonnent littéralement le jeune héros qui songe avec inquiétude :

Pourvu qu'elles ne se mettent pas à remuer, ces goémones, ai-je pensé. Mais presque au même moment, elles ont entamé un mouvement lent. Elles se balançaient de gauche à droite et de droite à gauche.

Je me suis rappelé le conseil que j'avais lu juste quand les portes se fermaient :

« SI LES ALGUES SE METTENT À VALSER, PLEASE N'AIE PAS PEUR. TU N'AS QU'À ÊTRE UNE GOÉMONE COMME TOUT LE MONDE. FAIS COMME LES GOÉMONES, FAIS COMME SI TU N'EXISTAIS PAS, MON MICKEY CHÉRI. »

Bon, allez, ai-je pensé. Je suis une goémone.

J'ai commencé à me balancer en même temps que tout le monde. Mes mouvements épousaient sans résistance ceux des algues. Allez, ai-je pensé. Je suis une goémone valseuse. Que j'existe ou non, ça n'a pas grande importance, après tout.

Au fond, maintenant, mon existence était prise en charge par des milliers d'autres goémones dansantes. Plutôt que de me faire du souci, je n'avais qu'à accepter avec plaisir les ondulations que la multitude m'imposait [...].

J'étais assez content d'être une goémone, finalement. Et même content au point de fredonner quelque chose. Voilà que j'improvisais une petite mélodie : une chaconne, pour être précis. [...]

Ma voix ne portait pas à plus de trois centimètres, mais les goémones autour de moi ont frémi, et leur frémissement s'est communiqué à l'ensemble de notre groupe immense. D'un bout à l'autre de la maison, des plus proches aux plus éloignées, mes camarades de ténèbres ont repris en chœur ma lente chansonnette. L'espace s'est dégagé : nous n'étions plus des goémones qui se pressaient mutuellement pour former un fouillis compact, non, nous étions des goémones chantantes, anonymes, fondues dans un univers de musique sans dimension. NOUS ÉTIONS DE LA MUSIQUE. Je bourdonnais, et, pour marquer le rythme, j'observais de-ci, de-là, trois ou quatre secondes de silence. Il n'y avait pas de différence entre moi et les autres : nous bourdonnions, nous observions toutes ensemble de profonds silences.⁷¹⁰

Dans la chambre des « goémones chantantes », Bobby expérimente la dissolution de son moi devenu un « nous » à l'unisson avec cet être foisonnant et pluriel que sont les « goémones ». Bobby ne devient en l'occurrence pas tant une « goémone » que de la musique avec les « goémones », et si un « devenir-goémone » valseuse puis chantante s'avère une

⁷⁰⁷ Manuela Draeger, *Le deuxième Mickey*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003, p. 9.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 30-33.

issue pour Bobby oppressé par les algues, celui-ci fondu avec ses « camarades » est à son tour pris dans un autre devenir musical. La répétition de la structure attributive scande d'ailleurs ces devenirs successifs participant d'une même dynamique.

Deleuze et Guattari n'ont pas cessé de développer et de décliner le concept de devenir à partir de la publication en 1975 de *Kafka. Pour une littérature mineure* dans lequel ils envisagent notamment le « devenir-cancrelat » de Gregor Samsa. « Le devenir est une capture, une possession, une plus-value, jamais une reproduction ou une imitation⁷¹¹ », écrivent-ils car « le devenir ne produit pas autre chose que lui-même [... et qu'il] n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier ». Loin d'arrimer à une identité à laquelle il faudrait se référer pour mieux s'y conformer - soit à une instance majoritaire - le devenir nécessairement minoritaire est de « l'alliance⁷¹² ». L'expérience solitaire d'un « devenir-goémone » puis collective d'un devenir-musique de Bobby devenu « goémone » est formulée en ces termes juste avant qu'elle ne cesse :

L'obscurité est devenue quelque chose de tout à fait autre, où ni lumière ni absence de lumière n'avaient d'importance. Je ne savais plus si j'étais végétal ou animal, si j'existais encore ou non. Je ne savais plus si j'avais ou non des yeux. En tout cas, au bout d'un long moment, je les ai ouverts.⁷¹³

L'anaphore de la tournure négative « Je ne savais plus... » et la triple répétition de la conjonction de coordination « ou » soulignent l'impossibilité pour Bobby en devenir d'être assigné à un règne. Quant au néologisme « goémone », c'est l'appartenance à un genre qu'il brouille. Dans un univers peuplé d'un improbable et extraordinaire bestiaire, cette expérience d'hybridation vécue par Bobby Potemkine (que Volodine présente en entretien sous les traits d'un « petit garçon⁷¹⁴ » alors que les textes de L'école des loisirs ne permettent pas de se le représenter) annule dans un geste xénophile la distinction et la hiérarchisation des règnes et des genres. Cette expérience s'accompagne d'une anesthésie de la vue alors que c'est

⁷¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 25.

⁷¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 291.

⁷¹³ Manuela Draeger, *Le deuxième Mickey*, op. cit., p. 33.

⁷¹⁴ Antoine Volodine, « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le magazine littéraire*, op. cit., p. 104.

l'anesthésie de l'odorat qui l'avait ouverte lorsque les portes de la maison s'étaient brusquement refermées sur Bobby et que « l'odeur de végétation océane était si forte que [ses] narines en étaient saturées. [Il] ne la sentai[t] plus⁷¹⁵ ». Les sens de Bobby perdent leur fonction originelle, sont déterritorialisés en quelque sorte, et s'ouvrent à d'autres facultés pour laisser place notamment à une expérience haptique du monde, réitérée lorsque le héros sortira de la maison des « goémones chantantes » pour vivre un moment de communion tout à fait similaire avec des « goélandes vertes » dans un « restaurant chinois [aux] lanternes rouges bousculées par le vent⁷¹⁶ ». Le chat Johnny Djinn au « nanocitilupe⁷¹⁷ » et la « goélande » Lili Nebraska à la clarinette y jouent en effet un air envoûtant sur lequel Bobby consent à onduler avec les « goélandes » vertes :

Je n'arrivais plus à respirer. Les goélandes me pressaient de tous côtés : la poitrine, les jambes, le crâne, les bras. La porte s'ouvrait, la nuit déversait à chaque instant de nouvelles arrivantes. Elles entraient en riant et elles se mêlaient à l'assistance pour danser. L'espace rétrécissait de seconde en seconde. Je me suis rappelé la maison des goémones. Pour en sortir, j'avais dû me fondre totalement dans la masse compacte, épouser les mouvements collectifs, ne plus prendre la moindre initiative, renoncer à ma petite originalité de Bobby Potemkine et trouver mon bonheur en accompagnant la musique et les ondulations. Si je ne voulais pas finir aplati comme une galette, il fallait maintenant que je devienne une goélande verte, une danseuse anonyme.

J'ai cessé de me débattre pour obtenir un peu d'air. Je n'ai plus résisté contre les pressions. Après tout, que je sois ou non broyé par les goélandes n'avait pas d'importance.

J'ai fermé les yeux. J'avais l'impression d'avoir un corps vert émeraude, moi aussi. Autour de moi, les goélandes changeaient, mais, en réalité, nous formions un seul vaste magma organique. Nous nous déplaçons en tournoyant ensemble dans la salle. La musique nous entraînait, nous enivrait et nous guidait. J'essayais de tout oublier afin d'exister le moins possible, mais, de temps en temps, j'avais encore un souvenir ou deux : je me rappelais Lili Nebraska dans le rayon « Fruits et légumes » de la supérette, Big Katz en train de manifester pour sauver Auguste Diodon, mon chien Djinn qui gambadait sur le rivage, et Lili Niagara, la chauve-soubise qui m'avait toujours fait chavirer, tendant vers moi la tête pour que je m'agrippe à ses nattes et que je m'envole.⁷¹⁸

Présente à chaque fois que la loi du devenir est en jeu, l'imagerie musicale laisse entendre que cette loi que Bobby subit à son corps défendant lors d'expériences de connexion toutes plus saugrenues les unes que les autres, échappe au langage de la représentation visuelle. Après ce qu'il a vécu dans la chambre des « goémones chantantes », Bobby s'abandonne plus rapidement à ce « devenir-goélande » puis « devenir-magma organique ». Le mouvement

⁷¹⁵ Manuela Draeger, *Le deuxième Mickey*, op. cit., p. 28.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷¹⁷ Il s'agit d'un instrument de musique imaginaire.

⁷¹⁸ Manuela Draeger, *Le deuxième Mickey*, op. cit., p. 52-54.

circulaire dans lequel il est pris le fait délirer au sens étymologique de « sortir du sillon », en l'occurrence celui de l'identité à la fois rassurante et étroite liée au nom propre. Or le renoncement qu'il fait à sa « petite originalité de Bobby Potemkine » fait songer à ce que Deleuze écrit au sujet de l'impersonnel dans *Critique et clinique* :

la littérature [...] ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point : un homme, une femme, un bébé, un ventre, un enfant... Ce ne sont point les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot)^{719 720}.

Ainsi, ce que traverse Bobby dans *Le deuxième Mickey* serait expérience, certes intermittente car un « je » constitué de souvenirs personnels se rappelle à lui, de l'impersonnel et d'une « littérature mineure ».

Us-âges mineurs de la langue

Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari écrivent :

Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression : un contenu étant donné, dans une forme donnée, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. Ce qui se conçoit bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après [...] ⁷²¹.

⁷¹⁹ Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, p. 29-30, et *L'entretien infini*, p. 563-564 : « Quelque chose arrive (aux personnages), qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant [sic] de leur pouvoir de dire Je. » La littérature semble ici démentir la conception linguistique, qui trouve dans les embrayeurs, et notamment dans les deux premières personnes, la condition même de l'énonciation. (note de G. Deleuze)

⁷²⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 13.

⁷²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 25.

Dans les dix récits qu'elle publie à L'école des loisirs, Manuela Draeger multiplie les verbes de parole ayant trait aux sons émis par les animaux ou les très jeunes enfants. On peut citer sans ordre particulier les verbes jacasser, babiller, grogner « en argot de chien de traîneau⁷²² », cancaner, gazouiller, mugir et les néologismes « clapiller », « grinçoter », « couinailler ». Manuela Draeger use aussi de verbes relatifs aux troubles du langage comme balbutier, bégayer, bafouiller, émettre des borborygmes. Le langage est donc annoncé dans sa matérialité et cette matérialité exhibée fait signe vers la littérature mineure qui donne la primauté à l'énonciation sur le contenu énoncé. Cette matérialité se manifeste aussi lorsque dans la chambre des « goémones » chantantes Bobby abandonne le langage articulé et la pensée rationnelle pour fredonner une chaconne reprise en chœur par ses camarades. Si cette matérialité du langage n'est pas absente d'*Onze rêves de suie*, elle s'y manifeste dans des contextes tous plus sinistres les uns que les autres. Du geignement inarticulé d'une inspectrice atteinte d'une balle tirée par un sniper au rauquement d'Imayo Özbek constatant que sa meilleure amie Rita Mirvrakis agonise en passant par « les borborygmes émis par la bouche, l'estomac et les intestins de la crémière [entraînant le jeune garçon dans une galerie où seuls] les flatulences, les sifflements émis par les poumons des uns et des autres [rythment] la nuit⁷²³ », ce que les corps et les voix disent sans passer par le langage articulé est associé à la mort et tend vers un silence macabre. Dans les livres destinés à la jeunesse, cette matérialité est au contraire un ressort comique. Hypersensible, le personnage de Bobby multiplie bredouillements et lapsus et constate à plusieurs reprises que sa voix lui échappe, qu'il est parlé bien plus qu'il ne parle. Comme j'ai déjà pu le signaler, c'est en effet surtout quand Bobby est en proie à l'émoi amoureux que sa langue fait des siennes. Dans son article « Manuela Draeger, "philologue" en herbe », Dominique Soulès analyse ainsi deux dérapages langagiers du petit héros dans *L'arrestation de la grande Mimille* (titre désigné par le sigle *AGM* dans la citation) et *Nos bébés-pélicans* (titre désigné par le signe *BP* dans la citation) :

Bobby, troublé par Lili Cataouba qu'il trouvait « très craquante » (*AGM*, 49) du temps qu'ils étaient ensemble à l'école, exprime ainsi son trouble : « j'ai été troublillé... un peu, ai-je bégayé » (*AGM*, 50). Dans *Nos bébés-pélicans*, l'évocation de Lili Niagara, « [s]a chauve-soubise préférée » (*BP*, 15) lui fait dire : « Oui, c'est cette Lili-là qui... Dis, Lili, dis, dis... comment tu, tu ?... » (*BP*, 15). Sa langue

⁷²² Manuela Draeger, *Pendant la boule bleue*, op. cit., p. 20.

⁷²³ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 125.

soudain fourche, tout en révélant discrètement l'origine de son bégaiement : de même que *Lili* est le redoublement d'une syllabe, de même le trouble de Bobby dans *dis, dis* et *tu, tu* ; quant à *troublillé*, on y lira le participe passé *troublé* augmenté de « l'infixe » *lil-* (soit quasiment Lily).⁷²⁴

Visuels mais surtout sonores, ces jeux sur le signifiant sont à la fois comiques et poétiques. Comme le constate Dominique Soulès, « Manuela Draeger n'assortit son texte d'aucune rectification et suggère ainsi que ces mots hors contrôle font, eux aussi, partie de la langue [...]. Plus subtile que la simple *mimèsis* des bégaiements enfantins, cet accueil de l'imprévu langagier donne un exemple d'hospitalité verbale à mille lieux d'une leçon normative de socialisation linguistique⁷²⁵ ». Aucun formatage linguistique ne semble d'ailleurs envisageable dans un monde où la police a disparu et où, si l'on excepte la « professeur de musique⁷²⁶ » Lili Chpolnik ou le « professeur de lune⁷²⁷ » Alfons Tchop dont l'œuf n'a pas encore éclos, maîtres et maîtresses ont tendance à se faire dévorer par les ourses blanches⁷²⁸.

L'expérience Belle-Méduse, dont j'ai déjà parlé dans la sous-partie « Viatique » du chapitre III, est exemplaire d'une autre forme d'« hospitalité » langagière. Le récit *Belle-Méduse* raconte un épisode au cours duquel Bobby Potemkine s'avère malgré lui de nouveau connecté à un tiers. Belle-Méduse, trop grosse pour entrer dans l'estuaire qui fait pourtant cinquante kilomètres de large, a besoin de quelqu'un pour visiter la ville et compléter sa collection d'odeurs. Pour ce faire, « elle s'est branchée⁷²⁹ » sur Bobby, piètre enquêteur manquant franchement de flair et pourtant ironiquement sollicité pour collecter des odeurs et en rendre compte par « transmission aquatique ». Pour communiquer ses descriptions olfactives à Belle-Méduse, Bobby n'a en effet d'autre choix que de plonger sa tête dans n'importe quelle eau : « eau de pluie », « eau de mer » voire « eau du robinet [feront] l'affaire. Belle-Méduse [l']entendra⁷³⁰ ». Contre sa volonté, Bobby est cette fois embarqué

⁷²⁴ Dominique Soulès, « Manuela Draeger, "philologue" en herbe », dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n°322, *op. cit.*, p. 178.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁷²⁶ Manuela Draeger, *Pendant la boule bleue*, *op. cit.*, p. 12.

⁷²⁷ Manuela Draeger, *La course au kwak*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2004, p. 72.

⁷²⁸ Je renvoie à *Belle-Méduse* et aux retrouvailles de Bobby avec une ancienne camarade de classe, Sheewa Gayanlog qui avait dévoré leur professeur de couture et probablement le professeur d'électricité.

⁷²⁹ Manuela Draeger, *Belle-Méduse*, *op. cit.*, p. 10.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 16.

dans un « devenir-méduse » - notons que le terme savant désignant en zoologie la méduse la plus commune est rhizostome - mais il fait, comme à l'accoutumée, contre mauvaise fortune bon cœur et tente un premier essai de transmission aquatique dans le lavabo de la salle de bains :

- C'est moi, Belle-Méduse, ai-je dit.

Ma voix ne ressemblait à rien. Ma bouche produisait des borborygmes. C'est un mot compliqué mais c'est le plus juste dans ce genre de situation et, si vous voulez savoir exactement à quoi il correspond, vous pourrez toujours, vous aussi, essayer de réciter un poème en ayant la tête sous l'eau. [...] Ma bouche bougeait au fond de l'eau et donc elle expulsait des borborygmes, des sons fermés ou allongés, des bulles, des mugissements. J'avais prévu de parler de banquise poussiéreuse, de duvet gelé, de sorbet obscur, mais le liquide déformait mes phrases, et la traduction automatique les trahissait encore plus. Dans une langue que je comprenais à peine, je m'entendais mugir des choses complètement différentes de ce que j'avais voulu dire. Le fonctionnement de ma voix m'échappait, je ne contrôlais plus les phrases que je prononçais. Avec tous ces branchements, une parole étrangère s'était substituée à la mienne.⁷³¹

Le mot de « borborygme » qu'on retrouve ici n'a plus rien de funeste. Sans le définir, le pédagogue Bobby invite le lecteur enfant à se représenter la situation grotesque d'une récitation de poésie la tête sous l'eau pour mieux lui faire entendre l'incongruité des sons que sa bouche produit et que l'allitération en [b] suggère dans les phrases « Ma bouche produisait des borborygmes » ou « Ma bouche bougeait au fond de l'eau [...] ». Mais si le substantif « mugissement » et le verbe « mugir » annoncent le cri des bovidés et l'adjectif « étrangère » le barbarisme, ce sont finalement des phrases que l'on croirait composées sur le mode du cadavre exquis que Bobby ne cessera de débiter. À titre d'exemple, voici ce qu'il advient alors qu'il s'obstine à vouloir transmettre « l'odeur de soufre des étoiles » :

J'ai pris ma respiration et j'ai mis le visage sous l'eau. J'avais ma phrase toute prête, mais, au milieu des borborygmes, c'est une autre phrase qui est sortie.

- *Une odeur d'oiseau de paradis dans un ascenseur*, ai-je dit.

Non, ce n'est pas possible, ai-je pensé. Il faut que je parle de l'odeur de soufre des étoiles. Il faut que je m'oblige à dire cela.

- *Une odeur de vieille mémé championne de tir à l'arc*, a prononcé ma bouche.

Non, comme ça c'est carrément inadmissible, ai-je pensé. C'est de soufre et d'étoile qu'il est question.

- *Une odeur de grand escogriffe en conversation avec un petit escogriffe*, a prononcé ma bouche.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 19-20. Je cite à nouveau cet extrait de *Belle-Méduse* afin de prolonger la réflexion entamée dans la sous-partie « Viatique » du chapitre III sur la question du langage.

Sous l'eau, j'ai fait la grimace. Je voulais forcer mes lèvres à modeler les mots que j'avais sur la langue. Soufre. Étoiles.

- Une odeur de balle de ping-pong abandonnée dans du vinaigre, me suis-je entendu dire.⁷³²

Bobby a beau y mettre beaucoup de bonne volonté, son opiniâtreté n'y fait rien. Les verbes de parole qui suivent chaque formule en italique disent la perte progressive mais inéluctable par Bobby de la maîtrise de ce qu'il dit. À tel point que sa bouche semble ne plus lui appartenir. L'écriture collective pratiquée par Breton et consorts laissant place au hasard et se voulant divertissante s'éloignait évidemment de l'art poétique d'un Boileau. Toutefois, en substituant au borborygme la référence savante à ce jeu littéraire et en ne retranscrivant pas les gargouillis dans l'eau produits par la bouche de Bobby, Manuela Draeger préfère l'usage ludique et poétique du langage articulé à un possible recours à l'onomatopée. Autrement que par la simple imitation, Manuela Draeger fait donc bégayer et trembler la langue pour offrir au jeune lectorat une réjouissante littérature à la lisière des modes majeur et mineur. Comme l'écrit Dominique Soulès, « en multipliant les "lapsus phrastiques" de Bobby, ce n'est donc pas simplement un ratage de la langue que montre *Belle-Méduse*, mais bien son piratage par l'auteur et, partant, l'accès possible à un autre monde⁷³³ ».

Généreux, Bobby Potemkine, comme le texte de Draeger, acceptent donc de s'ouvrir à l'inconnu. Rien d'étonnant si on se souvient que ce petit personnage a toujours été capable d'apprécier la beauté de ce qui lui était étranger. Dans *Nos bébés-pélicans*, alors qu'il ne comprend pas le langage de la « ratinette polaire » Soraya Gong, n'est-il pas celui qui entend cependant que ses « phrases [sont] longues et mélodieuses⁷³⁴ » et sait goûter leur musicalité ? Quant à Draeger, elle fait sienne la formule de Volodine qui cherche à « écrire en français une littérature étrangère⁷³⁵ ».

Dans *Pendant la boule bleue*, premier volume des aventures de Bobby Potemkine, alors que notre jeune héros cherche l'inventeuse du feu qui a disparu, il croise la route de Lili Chpolnik, une vieille professeur de musique qui dirige un orchestre de mouches et qui le

⁷³² *Ibid.*, p. 27-28.

⁷³³ Dominique Soulès, « Manuela Draeger, "philologue" en herbe », dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n°322, p. 180.

⁷³⁴ Manuela Draeger, *Nos bébés-pélicans*, *op. cit.*, p. 56.

⁷³⁵ Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *chaoïd*, n° 6, *op. cit.*

« press[e] de dire s’il [est] plutôt majeur ou mineur ». Bobby, pas franchement à l’aise « en théorie musicale⁷³⁶ », esquivé la question et après quelques considérations « sur les dièses et les bémols » préfère orienter la conversation sur « la disparition de Lili Soutchane⁷³⁷ ». Sans prétendre pouvoir répondre à la place de Bobby, le fait qu’il soit demeuré coi donne l’occasion d’avancer qu’on peut parler pour l’œuvre signée Manuela Draeger publiée à L’école des loisirs d’une littérature mineure au sens où l’entendent Deleuze et Guattari ; et en même temps qu’une telle option questionne nos représentations de l’enfance, s’y joue quelque chose de l’éthique de celui qui écrit pour les enfants « sans violence ni noirceur⁷³⁸ ». Même si son efficacité est vaine puisque les jeunes gens d’*Onze rêves de suie* périssent, la vitalité des « blocs d’enfance » que sont les contes de la mémé Holgolde parmi lesquels se trouvent les aventures de Bobby Potemkine s’avère en effet plus respectueuse de la sensibilité du jeune public que les « souvenirs d’enfance » corrodés par la mémoire et embourbés dans l’angoisse du présent car enchâssés dans d’effrayants récits-cadres. Le « devenir-goémone », « goélande », musique et méduse de Bobby s’offre par ailleurs comme un possible bien plus heureux (voire jubilatoire) pour répondre à une situation oppressante que la métamorphose en « cormoran étrange⁷³⁹ » des jeunes gens immolés à la fin d’*Onze rêves de suie* et génère une entreprise de minoration de la langue particulièrement savoureuse. Toutefois, même si les aventures de Bobby ne sont pas dénuées d’une certaine « inquiétante étrangeté » et si la nature intrinsèquement polysémique et équivoque du langage n’y est nullement escamotée, Manuela Draeger n’abandonne jamais totalement la rassurante intelligibilité du langage articulé quand elle publie à L’école des loisirs où elle fait signe vers une langue minorée dans une perspective plus comique que tragique.

Honoré comme Draeger sont des *crosswriters* dont la singularité est d’avoir articulé tout ou partie de leur production destinée à la jeunesse à certains titres qu’ils ont publiés en direction des adultes. Cet art de l’inter-dit, dont plusieurs effets de sens ont pu être examinés

⁷³⁶ Manuela Draeger, *Pendant la boule bleue*, op. cit., p. 15.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷³⁸ Antoine Volodine, « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le magazine littéraire*, op.cit., p. 104.

au chapitre III mais qui est aussi une manière de circonscrire un réel qu’il s’agit de maintenir en tant que défi à l’entendement et à la représentation, confie aux livres pour les enfants une parole en suspens. Et si la littérature de jeunesse accueille ces dits, si le *crosswriter* se risque à les lui déléguer, c’est en partie à la faveur d’un rapport moins orthodoxe à la langue. Ainsi, le pas de côté ne serait pas seulement éditorial, il se manifesterait également dans et par le langage.

Honoré, en chantre de l’« adolescence retrouvée », laisse échapper dans les textes qu’il a publiés à L’école des loisirs une parole chargée d’émotion et c’est précisément là que réside le caractère licencieux – au sens de qui abuse de la liberté qu’on lui laisse mais aussi qui manque de pudeur, de décence – de son geste. Par le truchement des personnages adolescents qu’il fait naître de sa plume, Honoré ose s’abandonner à un lyrisme né de sa mélancolie et que le bon goût voudrait faire taire. Son entreprise ne vise pas tant à restituer une parlure adolescente qu’à faire advenir un idiome qu’il arrime aux corps bouleversés de ses héros écorchés et qui témoigne à sa manière de la violence du trauma.

Draeger se plaît quant à elle à faire de l’écriture pour enfants l’endroit privilégié d’un travail de minoration de la langue. Chaque aventure de Bobby Potemkine est l’occasion de chahuter la langue, or c’est justement quand l’écrivain la bouscule, la déroute et qu’il livre son petit personnage à des puissances impersonnelles que la communication s’avère la plus intense.

⁷³⁹ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 180.

Conclusion

Ce travail a débuté par une simple observation. Dans la littérature contemporaine française, de plus en plus d'auteurs écrivent à la fois pour la jeunesse et pour les adultes. Le monde de l'édition, qui a vu se développer un florissant secteur dédié aux enfants et aux adolescents, permet en effet à des plumes naissantes ou confirmées de s'essayer à l'écriture à destination du jeune public, qu'ils aient ou non déjà publié en littérature générale. Une maison comme L'école des loisirs est d'ailleurs née dans les années 1970 de l'ambition d'offrir une littérature novatrice et de qualité aux jeunes générations. Afin d'examiner le phénomène littéraire et éditorial du *crosswriting*, j'ai donc choisi d'observer plus attentivement les mouvements de va-et-vient d'auteurs, parmi lesquels on peut citer Olivier Adam, Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Manuela Draeger, Christophe Honoré, Christian Lehmann, Maya Nahum, Christian Oster, Martin Page, Claude Ponti, Florence Seyvos ou encore Valérie Zenatti entre L'école des loisirs fondée en 1965 et les éditions de l'Olivier créées en 1991, sur la période allant de 1991 à 2011. Dans un champ littéraire fortement polarisé, ces deux maisons situées toutes deux du côté de l'« art pur » ont favorisé la circulation de leurs auteurs et ces trajectoires « ascendantes » et « descendantes » ont permis la constitution de catalogues dotant L'école des loisirs comme l'Olivier d'une identité forte leur assurant une véritable reconnaissance, aussi bien institutionnelle que publique. Si ces aller-et-retour répondent à d'évidents enjeux éditoriaux, qu'ils soient d'ordre économique ou symbolique, il y va aussi du désir d'auteurs « omnivores » qui trouvent dans cette alternance de quoi satisfaire leurs aspirations artistiques et notamment leur appétit de liberté. Certains en viennent d'ailleurs à célébrer l'illégitimité de la littérature de jeunesse qui leur offre la possibilité d'explorer des voies inenvisageables en littérature générale.

Sans aucun doute, Geneviève Brisac, qui a dirigé les collections romanesques « Mouche », « Neuf » et « Médium » de 1989 à 2016 à L'école des loisirs et qui se trouve être la compagne d'Olivier Cohen, fondateur des Éditions de l'Olivier, a activement favorisé ces migrations d'auteurs - qu'elle a pour beaucoup dénichés - d'une maison d'édition à l'autre. Elle a ainsi contribué à l'émergence puis au développement du *crosswriting* et au moment de conclure, je ne peux passer sous silence son éviction récente de L'école des loisirs. D'abord rumeur, le départ de Brisac pour un long congé de maladie de L'école des loisirs a depuis été confirmé par différents médias. Ainsi, le magazine *Télérama* du 4 mai 2016 consacrait deux

pages à cet événement en expliquant comment l'un des fondateurs de L'école des loisirs, Arthur Hubschmid, avait refusé des romans pourtant acceptés par Brisac et débouté des projets d'auteurs faisant partie de la maison depuis longtemps. L'article de Michel Abescat rapporte par ailleurs que « son directeur, Louis Delas [qui a pris la relève de son père Jean], a lui-même contribué à mettre le feu aux poudres en déclarant à *Livres Hebdo* que la maison publiait des "romans avec des personnages positifs et entreprenants auxquels il arrive des aventures qui permettent aux lecteurs de s'identifier et de se construire dans un monde complexe"⁷⁴⁰ ». Le lexique employé par Louis Delas a en effet de quoi surprendre. Les adjectifs « positifs et entreprenants » qu'il emploie pour qualifier le personnel romanesque qu'il appelle de ses vœux tiennent du slogan publicitaire et du discours économique libéral. Ils ne laissent place ni au doute ni à la fragilité et évacuent toute idée de vie subjective alors même que Delas laisse entendre que la lecture participe de la construction de soi. Depuis le 5 avril 2016, le blog *La ficelle* recueille de nombreux témoignages d'auteurs scandalisés par l'évolution de L'école des loisirs et émus par la mise au ban de Brisac dont le tort, aux yeux de sa direction, semble d'avoir proposé des textes (trop) littéraires aux enfants. Parmi eux, on trouve plusieurs *crosswriters* dont Alice de Poncheville à l'initiative de ce blog, Agnès Desarthe, Nathalie Kuperman, Olivier Adam, Christian Lehmann... et bien évidemment Manuela Draeger et Christophe Honoré. Dès le 15 avril 2016, un « communiqué » de la « fraction post-exotique » signé par Manuela Draeger et Elli Kronauer⁷⁴¹ rendait hommage à celle qui avait « offert un merveilleux espace » à la littérature « post-exotique » et annonçait que « Geneviève Brisac écartée⁷⁴² », Draeger comme Kronauer ne publieraient plus à L'école des loisirs. Dans une chronique d'abord publiée dans *Le monde* mais qu'on retrouve également sur le blog *La ficelle*, Christophe Honoré faisait part de la même décision et saluait en Brisac « une inventrice d'écrivains » dont l'évincement « privera les enfants des livres qu'ils méritent ». Ainsi, les deux auteurs auxquels cette thèse est plus particulièrement consacrée car ils ont singulièrement investi cette possibilité offerte par l'évolution du champ littéraire de s'adresser aux adultes et aux enfants ont décidé de ne plus publier à L'école des loisirs pour signifier leur soutien à Brisac et mon travail aura peut-être saisi une forme déjà

⁷⁴⁰ Michel Abescat, « Fin de récré à l'École des loisirs », *Télérama*, n° 3460, 4 mai 2016, p. 41.

⁷⁴¹ Manuela Draeger et Elli Kronauer sont les deux plumes « post-exotiques » ayant publié pour la jeunesse à L'école des loisirs mais seule Draeger pratique le *crosswriting*.

évanescence de la littérature contemporaine. Certes, il continuera à y avoir de « véritable[s] auteur[s]⁷⁴³ » pour écrire à destination du jeune public et des maisons d'édition pour les soutenir mais la direction de l'une d'entre elles vient de mettre sérieusement à mal cette possibilité et je ne peux à mon tour que déplorer ce travail de sape, venu de l'intérieur, d'un fragile écosystème dont l'une des qualités était de savoir et vouloir accueillir des textes d'une force rare et d'une indéniable beauté.

Parmi les *crosswriters* identifiés, Honoré et Draeger ont donc retenu mon attention car leurs textes pour adultes et pour enfants se répondent au point que j'ai pu déceler la présence d'un inter-dit dans le blanc qui sépare ces deux corpus. Dans les deux cas étudiés, cet inter-dit est un espace intermédiaire - dont les contours sont dessinés par la présence d'un livre destiné aux adultes d'une part et de plusieurs livres destinés aux enfants d'autre part - qui recueille un dit en souffrance uniquement perceptible aux oreilles d'un lecteur transgénérationnel. Chez Honoré, cet inter-dit lui permet essentiellement de formuler quelque chose au sujet de la mort de son père. Son incapacité à écrire l'autobiographie de ses dix ans pour les enfants, qu'il impute à l'impossibilité de parler de soi en littérature de jeunesse, s'avère épreuve bénéfique qui lui révèle combien son art tient de l'inachèvement. Ainsi, c'est davantage par le recours à une forme-schize qu'il peut « écrire la mort de [son] père⁷⁴⁴ » et cette forme-schize, c'est le *crosswriting* qui « encrypte » mélancoliquement la mort du père. Il importe donc que ce va-et-vient entre l'écriture pour adultes et l'écriture pour enfants se fasse entre des lieux distincts car l'inter-dit est un espace béant qui n'existe qu'à la condition qu'il y ait du jeu. Cet espace vide, creux, n'appelle aucune suture ni aucun comblement. Il est le lieu du réel irréprésentable et il appelle une présence, celle du « lecteur confident » d'un « narrateur homosexuel » qui a besoin de s'adresser pour se dire. Chez Draeger, l'inter-dit existe à la faveur du retour du personnage de Bobby Potemkine. Le héros des livres de L'école des loisirs apparaît en effet dans *Onze rêves de suie* publié à l'Olivier comme une des figures convoquées par la mémé Holgolde pour transmettre aux enfants du bloc Negrini les rudiments d'une idéologie égalitariste pourtant défaite. Dans *Onze rêves de suie*, ce sont ces enfants devenus de jeunes

⁷⁴² <https://laficelleblog.wordpress.com/2016/04/15/fraction-post-exotisme-communique/#more-236>

⁷⁴³ <https://laficelleblog.wordpress.com/2016/05/06/jeunesse-oblige-chronique-de-christophe-honore-pour-le-monde/>

⁷⁴⁴ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 152.

gens en train de périr par le feu qui se rappellent ces histoires comme autant de viatiques les accompagnant lors de leur dernier voyage. L'inter-dit est cette fois le gouffre par delà lequel les voix « post-exotiques » continuent de s'interpeller et de parler pour tenter de maintenir quelque chose de leur communauté naufragée, en l'occurrence quelque chose du désir de faire communauté qui passe par l'échange de paroles. Là encore, seul un *crossreader* peut être sensible à ce tressage de voix entre la littérature de jeunesse signée Draeger et sa prose parue à l'Olivier, à cet enchâssement de l'œuvre pour enfants dans l'œuvre pour adultes et plus largement encore dans l'édifice « post-exotique ». Là encore, l'inter-dit fait signe au lecteur réel car il est geste d'adresse appelant une instance extratextuelle et prolongeant en quelque sorte la scénographie de la parole propre à la littérature « post-exotique ».

Le *crosswriting* suppose d'écrire alternativement pour les adultes et pour la jeunesse et de prendre en considération la spécificité de chaque lectorat. C'est en tout cas habités par ce souci éthique qu'écrivent les auteurs que j'ai lus lire et étudiés dans cette thèse. Permis par le *crosswriting*, l'inter-dit fait sourdre et résonner quelque chose de plus profond, de moins conscient, comme une pulsion invocante, qui appelle un lecteur transgénérationnel et procure le sentiment que « ça nous parle ». L'inter-dit est une des manifestations tangibles de ce qui se joue dans l'écriture littéraire mais qui s'avère difficile à entendre, au double sens d'ouïr et de comprendre. La littérature n'est pas une forme ordinaire de communication, notamment car un souci d'exploration de la langue l'anime. Toutefois, quand elle est authentique, elle est transitive au sens où elle engage l'auteur comme le lecteur dans une dynamique de la parole plus affective que chronologique, où le désir d'une coprésence importe plus que d'identifier l'origine toujours fuyante et indécidable de l'appel. Pour exister, cette dynamique a besoin d'espace et elle semble pouvoir s'épanouir d'autant mieux dans celui qu'offre l'inter-dit que tout n'y est pas réglé d'avance. Les places n'y sont ni assurées ni assignées et la distribution de la parole y est tournoyante car les voix qui traversent celui qui écrit sont nombreuses et car la figure désirable et désirée du lecteur est diffractée. Ainsi l'inter-dit, par son existence même, mine l'idée d'une langue et d'une littérature *pures* et réhabilite l'idée d'une langue et d'une littérature *pour*. Qui parle ? Qui écoute ? Qui écrit ? Qui lit ? Toutes ces questions ne renvoient pas qu'à des abstractions.

Dans les dernières pages de *La littérature et le mal*, Bataille, dans une prise de position qui l'oppose à Sartre et à son ouvrage *Saint Genet, comédien et martyr*, analyse ce qui a selon lui manqué à l'œuvre de Genet et que Sartre n'a pas vu. Sans pouvoir juger de cette divergence ni du rapport complexe et fluctuant de Bataille à l'œuvre de Genet, ce qu'écrit Bataille de la littérature et de la communication qui s'y joue m'intéresse. Ainsi Bataille fait part de cette certitude :

l'humanité n'est pas faite d'êtres isolés, mais d'une communication entre eux ; jamais nous ne sommes donnés, fût-ce à nous-mêmes, sinon dans un réseau de communications avec les autres : nous baignons dans la communication, nous sommes réduits à cette communication incessante dont, jusque dans la solitude, nous sentons l'absence, comme la suggestion de possibilités multiples, comme l'attente d'un moment où elle se résout en un cri que d'autres entendent. Car l'existence humaine n'est en nous, en ces points où périodiquement elle se noue, que langage crié, que spasme cruel, que fou rire, où l'accord naît d'une conscience enfin partagée⁷⁴⁵ de l'impénétrabilité de nous-mêmes et du monde.

La communication, au sens où je voudrais l'entendre, n'est en effet jamais plus forte qu'au moment où la communication au sens faible, celle du langage profane (ou, comme dit Sartre, de la prose, qui nous rend à nous-mêmes – et qui rend le monde – apparemment pénétrables) s'avère vaine, et comme une équivalence de la nuit. [...]

On voit, si l'on m'a suivi, qu'il existe une opposition fondamentale entre la *communication faible*, base de la société profane (de la société active – au sens où la société se confond avec la productivité) et la *communication forte*, qui abandonne les consciences se réfléchissant l'une l'autre, ou les unes les autres, à cet impénétrable qui est leur « en dernier lieu ». On voit en même temps que la communication forte est première, c'est un donné simple, apparence suprême de l'existence, qui se révèle à nous dans la multiplicité des consciences et dans leur communicabilité. L'activité habituelle des êtres – ce que nous appelons « nos occupations » - les sépare des moments privilégiés de la communication forte, que fondent les émotions de la sensualité et des fêtes, que fondent le drame, l'amour, la séparation et la mort. Ces moments ne sont pas eux-mêmes égaux entre eux : souvent nous les recherchons pour eux-mêmes (alors qu'ils n'ont de sens que dans l'instant et qu'il est contradictoire d'en concerter le retour) ; nous pouvons y parvenir à l'aide de pauvres moyens. Mais il n'importe : nous ne pouvons nous passer de la réapparition (fût-elle douloureuse, déchirante) de l'instant où leur impénétrabilité se révèle aux consciences qui s'unissent en vue de ne pas être définitivement ou trop cruellement déchiré : nous maintenons avec le scandale qu'à tout prix nous voulons soulever, auquel néanmoins nous tentons d'échapper – un lien indéfectible, mais le moins douloureux que nous pouvons, en l'espèce de la religion ou de l'art (de l'art qui hérita une partie des puissances de la religion). La question de la *communication* est toujours posée dans l'expression littéraire : celle-ci est en effet poétique ou n'est rien (n'est que la quête d'accords particuliers, ou l'enseignement de vérités subalternes que Sartre désigne⁷⁴⁶ en parlant de prose).⁷⁴⁷

Pour Bataille, la « communication forte » qu'il envisage comme un abandon à des puissances impersonnelles qui travaillent en deçà des figurations personnifiées est première. « Passage de

⁷⁴⁵ Dont le partage est du moins possible. Je dois laisser ici de côté l'aspect le plus profond de la communication, qui tient à la signification paradoxale des larmes. Je ferai cependant observer que les larmes sans doute représentent le sommet de l'émotion communicative et de la communication, mais que la froideur de Genet est à l'opposé de ce moment extrême. (note de G. Bataille)

⁷⁴⁶ *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 509. (note de G. Bataille)

l'«intelligible à l'«inintelligible », elle permet de sortir de soi et offre des moments de communion entre les consciences qui s'«interpénètrent et scandaleusement se livrent davantage dans ces occasions que lorsqu'elles croient exercer lucidement leur entendement. Mais ces moments sont transgressifs et exceptionnels. La littérature en offrirait parfois l'«expérience et dans l'«écriture de l'«inter-dit pratiquée par Draeger et Honoré, il me semble *in fine* qu'il en va de cela.

Chez Draeger, cette expérience de « communication forte » est d'abord doublement thématisée. Dans sa version tragique, c'est ce qui advient dans *Onze rêves de suie* aux jeunes gens prisonniers des flammes dans le bâtiment Kam Yip. Leurs voix difficilement assignables s'«entremêlent et brassent leurs souvenirs au moment de fusionner « dans le même nom » et de disparaître silencieusement dans « l'«obscurité enflammée⁷⁴⁸ ». Dans sa version comique, les réjouissantes aventures de Bobby Potemkine l'«entraînent dans divers « devenir » qui lui font outrepasser les limites de son identité pour le plonger dans des réseaux communicationnels sans cesse renouvelés. À chaque fois, le « langage profane » lui fait défaut dans ces moments où c'est la musique ou la poésie qui s'«imposent à lui et prennent le relais. Que ce soit dans la chambre des « goémones » chantantes, dans le restaurant où se pressent les « goélandes » ou dans n'importe quelle eau permettant la transmission aquatique d'odeurs à Belle-Méduse, ces moments adviennent toujours dans une « équivalence de la nuit » où la rationalité cède le pas au mystère. « Filer dans le noir, ce peut être inquiétant ; mais on peut aussi y trouver des éléments de beauté, d'émotions, par le noir⁷⁴⁹ », écrit Frédéric Briot dans l'article « Black Manuela ». Or l'«inter-dit, par delà l'« abîme noir⁷⁵⁰ », établit des passerelles entre ces deux moments de « communication forte » nés de l'«imagination de Draeger et fait céder d'autres contours que ceux des consciences « post-exotiques ». Cette violation d'une frontière éditoriale n'apparaît certes pas comme la transgression d'un interdit notoire, mais cette échappée est appel à un *crossreader* dont la présence fantasmée (ou réelle) entame

⁷⁴⁷ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 148-151.

⁷⁴⁸ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁴⁹ Frédéric Briot, « Black Manuela » dans Dominique Soulès en collaboration avec Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n°322, *op. cit.*, p. 204.

⁷⁵⁰ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 196.

suffisamment les représentations sociales des âges pour faire voler en éclats les contours traditionnels du sujet et être également de l'ordre de la « communication forte ».

Chez Honoré, un des moments de « communication forte » narré qui surgit spontanément à l'esprit est celui de l'accident de voiture entre le père et son fils sur la route menant ce dernier au lycée de Saint-Brieuc. On le trouve aussi bien raconté dans la fiction jeunesse *C'est plus fort que moi* que dans *Le livre pour enfants* où Honoré écrit qu'il les « réuni[t] dans la fatigue⁷⁵¹ » soit dans une forme d'épuisement du sujet. Or cet accident, rapporté à deux reprises correspond à une des manifestations de l'inter-dit qui toujours renvoie à la mort ou au désir dans l'œuvre honorienne. C'est-à-dire qu'à chaque fois qu'Honoré recourt à l'inter-dit en articulant à son roman autobiographique une fiction pour la jeunesse, il est question d'une expérience de « communication forte » que le « langage profane » ne peut traduire et une telle coïncidence n'est pas de l'ordre du hasard. L'inter-dit se substitue à la « communication faible » et précipite celui qui écrit comme celui qui lit dans une forme littéraire inachevée et inachevable où une confrontation commune à l'impossible advient. L'inter-dit réclame donc la participation du lecteur mais c'est pour lui offrir une singulière et jouissive expérience esthétique de dépersonnalisation suscitée par le réel.

Comme l'inter-dit que j'ai traqué a pour cadre le *crosswriting*, j'ai émis l'hypothèse que s'il générât des effets de sens, ceux-ci auraient notamment trait à la question des âges et c'est ce que le chapitre III a cherché à explorer. Il en est ressorti que l'œuvre d'Honoré pose davantage la question du passage d'un âge vers un autre tandis que celle de Draeger interroge plutôt les rapports intergénérationnels. Dans les deux cas, en revanche, le propos est iconoclaste et à rebours des représentations convenues. Chez Honoré, le franchissement de seuils souligne la transition de l'enfance vers l'adolescence et de l'adolescence vers l'âge adulte lors de moments initiatiques qui sont plus l'affaire des pairs que des pères. Toutefois l'écriture (tout comme celle du cycle de Nouk par Brisac) n'épouse pas ce temps linéaire et laisse entendre l'artificialité de la chronologie si c'est de ce que Barthes appelle le « sujet de l'Imaginaire » qu'on se préoccupe. C'est que l'inter-dit honorien pointe surtout ce qui ne passe pas et qui concerne ce « sujet de l'Imaginaire » aux prises avec Éros et Thanatos. Le

⁷⁵¹ Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, op. cit., p. 52.

rapport au temps et aux âges devient alors affaire de topographie. L'« enfance » cesse de renvoyer aux premières années de la vie humaine pour renouer avec son étymon et désigner le lieu de toute expérience d'abord muette qui n'a de cesse de constituer l'individu en sujet parlant nécessairement exilé par rapport à cette expérience. Ce lieu, c'est notamment l'interdit en tant que béance qui le matérialise. Quant à l'« adolescence », elle devient le territoire de la prétention à être artiste et c'est alors l'inter-dit en tant que dispositif qui la convoque.

Chez Draeger, l'inter-dit requalifie les histoires de Bobby Potemkine publiées à L'école des loisirs en contes véhiculant quelque chose de l'idéologie égalitariste « post-exotique ». Ces contes ont été transmis par la mémé Holgolde pour édifier les jeunes générations mais dans l'univers post-apocalyptique qu'elles hantent, elles sont vouées à la mort alors même que la conteuse paraît éternelle. Elles n'ont plus que ces histoires à ruminer pour avoir un peu moins peur et se sentir un peu moins seules au moment de disparaître et c'est finalement cette possibilité de parler encore qui est la plus précieuse dans un monde où les idéaux ont flanché et où l'avenir n'a rien de radieux. Ainsi à travers une œuvre polyadressée qui n'est pas sans faire écho aux catastrophes du XX^e siècle, Draeger porte un regard sombre sur le monde dans lequel grandissent les nouvelles générations mais leur dédie parallèlement une littérature pleine d'humour et de tendresse qui leur transmet le goût de l'amitié et de la langue.

Goûter la langue, jouer avec elle et en explorer d'autres us-âges, c'est peut-être enfin ce que permet le *crosswriting* puisque Honoré comme Draeger vont chercher en littérature de jeunesse ce que le texte et la langue pour adultes taisent et étouffent. Le premier, dont le mot d'ordre artistique est l'« adolescence retrouvée », s'abandonne, dans quelques textes publiés à L'école des loisirs et qui participent de l'écriture de l'inter-dit, à un langue-âge que je qualifierais de naïf. L'idiome emprunt de lyrisme que Marcel laisse peu à peu échapper ou les fulgurances d'Anton sont en effet paroles vives qu'aucun regard surplombant et critique n'encombre et qui semblent aptes à traduire quelque chose de la voix propre d'Honoré. La seconde, au cours des aventures de Bobby Potemkine, minore avec humour sa langue et par là la désigne aux jeunes lecteurs comme matière vivante, qui certes ne nous obéit pas toujours

mais dont on peut justement d'autant plus jouir qu'elle s'avère en partie indomptable et riche de beautés insoupçonnées.

Que les jeux ne soient pas faits, telle est assurément la chance de la littérature. C'est ce que manifeste notamment le *crosswriting* pratiqué par Honoré et Draeger. Parce que leurs textes adressés aux petits et aux grands se répondent inlassablement et ouvrent l'espace d'un inter-dit à décrypter, ils sollicitent exemplairement le va-et-vient d'une lecture/écriture qui prolonge ce mouvement oscillatoire. Car comment se manifeste l'expérience de la lecture si ce n'est par un travail d'écriture ? Je peux, au sens littéral, écrire à la suite d'un autre texte et dans ses blancs pour rendre compte d'une lecture. Qui conclut une thèse ne méconnaît ni les difficultés ni les joies qu'une telle tâche peut procurer. La formulation « travail d'écriture » dit aussi combien nous sommes façonnés par nos lectures qui s'inscrivent en nous plus ou moins durablement et plus ou moins consciemment. De même que la première aventure de P'tit Marcel marque son épiderme par des éraflures sur le ventre, de même quand véritablement une expérience de lecture a lieu, quelque chose s'inscrit en nous. Si la vie nous affecte, la littérature nous transforme. Plus ou moins lisibles, ces traces témoignent d'une rencontre et supposent une singulière implication. Dans *L'expérience de la lecture*, Michel Lisse citant Derrida précise la nature double de celle-ci :

En vertu de la règle de la double lecture, on devra *à la fois* mettre en œuvre un certain savoir, un certain calcul pour éviter le n'importe quoi et (s')accorder un certain crédit. Sans ce dernier, sans cette croyance, il n'y aurait pas d'expérience de (la) lecture, il n'y aurait ni cette ouverture à l'irréductible altérité du texte ni ajout. Cette expérience est également celle d'une certaine aimance, d'une certaine amitié entre le texte et son lecteur que disait déjà, à sa manière, Angelus Silesius :

*Freund es ist auch genug. Im fall du mehr wilt lessen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.*

Ami en voilà assez. Si tu veux lire au-delà,
Va, et deviens toi-même l'écrit et toi-même l'essence. (SN⁷⁵², p. 28.)

Ce court extrait dit la tâche du lecteur ami : il doit écrire. Plus précisément, il doit devenir écriture dans un mouvement qui le porte, par la lecture, au-delà de la lecture.⁷⁵³

⁷⁵² Michel Lisse cite ici un extrait de *Sauf le nom* de Jacques Derrida.

Conjuguant savoir et foi, la lecture est processus dynamique qui change le lecteur à condition que celui-ci veuille bien s'engager intellectuellement et affectivement dans un devenir qui peut conduire bien loin. Au hasard, un devenir-professeur de lettres, un devenir-mère partageant des histoires le soir avec ses enfants, un devenir-doctorante et bien d'autres encore...

⁷⁵³ Michel Lisse, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 122.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

ADAM, Olivier, *On ira voir la mer*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

-----, *Poids léger*, Paris, l'Olivier, 2002.

-----, *La messe anniversaire*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

-----, *Passer l'hiver*, Paris, l'Olivier, 2004.

-----, *Comme les doigts de la main*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

-----, *À l'abri de rien*, Paris, l'Olivier, 2007.

-----, *Des vents contraires*, Paris, l'Olivier, 2009.

ALIKAVAZOVIC, Jakuta, *Leçon d'équilibrisme n°1*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2004.

BRISAC, Geneviève, *Les filles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

-----, *Petite*, Paris, l'Olivier, 1994.

-----, *Week-end de chasse à la mère*, Paris, l'Olivier, 1996.

-----, *Voir les jardins de Babylone*, Paris, l'Olivier, 1999.

-----, *Petite*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

-----, *Une année avec mon père*, Paris, l'Olivier, 2010.

DESARTHE, Agnès, *Je ne t'aime pas, Paulus*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1991.

-----, *Un secret sans importance*, Paris, l'Olivier, 1996.

-----, *Petit prince Pouf*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 2002.

-----, *Je ne t'aime toujours pas, Paulus*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

-----, *La plus belle fille du monde*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

-----, *Le remplaçant*, Paris, l'Olivier, 2009.

-----, *Dans la nuit brune*, Paris, l'Olivier, 2010.

DESPLECHIN, Marie, *Verte*, Paris, l'école des loisirs, « Neuf », 1996.

-----, *J'envie ceux qui sont dans ton cœur*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1997.

-----, *Le journal d'Aurore Jamais contente*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2006.

-----, *Le journal d'Aurore Toujours fâchée*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2007.

-----, *Le journal d'Aurore Rien ne va plus*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

DRAEGER, Manuela, *Pendant la boule bleue*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

-----, *Au nord des gloutons*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

-----, *Nos bébés-pélicans*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

-----, *Le deuxième Mickey*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

-----, *La course au kwak*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2004.

-----, *L'arrestation de la grande Mimille*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2007.

-----, *Belle-Méduse*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2008.

-----, *Un œuf dans la foule*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2008.

-----, *Le radeau de la sardine*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

-----, *Onze rêves de suie*, Paris, l'Olivier, 2010.

HONORÉ, Christophe, *Tout contre Léo*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1996.

-----, *C'est plus fort que moi*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 1996.

-----, *La douceur*, Paris, l'Olivier, 1999.

-----, *Scarborough*, Paris, l'Olivier, 2002.

-----, *L'infamille*, Paris, Seuil, « Points », [1997] 2005.

-----, *L'affaire P'tit Marcel*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 1998.

-----, *Les nuits où personne ne dort*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 1999.

-----, *Mon cœur bouleversé*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1999.

-----, *M'aimer*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2004.

-----, *Torse nu*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2005.

-----, *Noël, c'est couic !*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2005.

-----, *Le livre pour enfants*, Paris, Seuil, « Points », [2005] 2008.

-----, *J'élève ma poupée*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2010.

LAMBERT, Jérôme, *Tous les garçons et les filles*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2003.

-----, *Meilleur ami*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

LEHMANN, Christian, *No pasarán, le jeu*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1996.

-----, *La citadelle des cauchemars de la mort qui tue*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1998.

LE TOUZE, Guillaume, *Comme ton père*, Paris, l'Olivier, 1994.

-----, *On m'a oublié*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 1996.

NAHUM, Maya, *La mal élevée*, Paris, l'Olivier, 1991.

-----, *La mal élevée*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1994.

OSTER, Christian, *L'abominable histoire de la poule*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 1999.

-----, *Le chevalier qui cherchait ses chaussettes*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2007.

-----, *Le géant et le gigot*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2011.

PAGE, Martin, *Je suis un tremblement de terre*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2009.

-----, *Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2009.

-----, *La disparition de Paris et sa renaissance en Afrique*, Paris, l'Olivier, 2010.

-----, *La mauvaise habitude d'être soi*, Paris, l'Olivier, 2010.

-----, *Le club des inadaptés*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2010.

PONCHEVILLE (de), Alice, *Je suis l'arbre qui cache la forêt*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2004.

PONTI, Claude, *L'arbre sans fin*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 1992.

-----, *Okilélé*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 1993.

-----, *Ma vallée*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 1998.

-----, *Sur l'île des Zertes*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 1999.

SEYVOS, Florence, *Sans enthousiasme*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 1991.

-----, *La tempête*, Paris, L'école des loisirs, « Albums », 1993.

-----, *Pochée*, Paris, L'école des loisirs, « Albums » & « Mouche », 1994.

-----, *Les apparitions*, Paris, l'Olivier, 1995.

-----, *Nanouk et moi*, Paris, L'école des loisirs, « Neuf », 2009.

ZENATTI, Valérie, *Quand j'étais soldate*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2002.

-----, *Une bouteille dans la mer de Gaza*, Paris, L'école des loisirs, « Médium », 2005.

-----, *En retard pour la guerre*, Paris, l'Olivier, 2006.

-----, *Vérité, vérité chérie*, Paris, L'école des loisirs, « Mouche », 2009.

SOURCES SECONDAIRES

Littérature

ADAM, Olivier, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, le Dilettante, 1999.

ALIKAVAZOVIC, Jakuta et PAGE, Martin, *Nous avons des armes et nous ne savons pas nous en servir*, Lille, Nuit Myrtide, « Itinérances », 2012.

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885.

BRISAC, Geneviève, *Loin du paradis, Flannery O'Connor*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991.

BRISAC, Geneviève et DESARTHE, Agnès, *V.W. Le mélange des genres*, Paris, l'Olivier, 2004.

CHEVILLARD, Éric, *La ménagerie d'Agathe* (illustr. Frédéric RÉBÉNA), Paris, Hélicium, 2013.

-----, *Les théories de Suzie*, (illustr. Jean-François MARTIN), Paris, Hélicium, 2015.

D’ALEMBERT, Jean le Rond, *Œuvres complètes*, tome quatrième, première partie, Paris, A. Belin, 1822.

DANIAU, Marc et FRANEK, Claire, *Tous à poil !*, Paris, le Rouergue, 2011.

DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014

DESBIOLLES, Maryline, *Anchise*, Paris, Seuil, 1999.

FORD, Richard, *Une saison ardente*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, l’Olivier, 1991.

GERMAIN, Sylvie, *Le monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011

GUÉGAN, Gérard, *Eurydice ne répond plus*, Paris, l’Olivier, 1995.

HONORÉ, Christophe, *La règle d’or du cache-cache*, Paris, Actes Sud Junior, 2010.

NDIAYE, Marie, *La diablesse et son enfant*, Paris, L’école des loisirs, « Mouche », 2000.

-----, *Les paradis de Prunelle*, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2003.

-----, *Le souhait*, Paris, L’école des loisirs, « Mouche », 2005.

-----, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.

OSTER, Christian, *Mon grand appartement*, Paris, Minuit, 1999.

-----, *Une femme de ménage*, Paris, Minuit, 2001.

PAGE, Martin, *Plus tard, je serai moi*, Arles, le Rouergue, « doAdo », 2013.

-----, *Manuel d’écriture et de survie*, Paris, Seuil, 2014.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942.

-----, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, « Folio », 1946.

TOURNIER, Michel, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

VOLODINE, Antoine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

-----, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1999.

Théorie littéraire

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1973.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « critique », 1975.

-----, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « critique », 1980.

-----, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993.

DERRIDA, Jacques, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « la philosophie en effet », 1980.

-----, *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, « P.B.I. », 1997.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Cécile Defaut, « Allaphbed », n°3, Nantes, 2007.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

-----, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », n° 473, 1987.

JOUE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993.

KRIPKE, Saul, *La logique des noms propres (Naming and Necessity)*, Paris, Minuit, 1982.

LISSE, Michel, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, « la philosophie en effet », 2001.

LYOTARD, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, « débats », 1991.

NANCY, Jean-Luc, *La pensée dérobée*, Galilée, « la philosophie en effet », Paris, 2001.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, « critique », 1986.

QUIGNARD, Pascal, *Leçons de solfège et de piano*, Paris, Arléa, « Arléa-Poche », 2013.

Ouvrages généraux sur la littérature (générale et de jeunesse)

BECKETT, Sandra L., *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « espace littéraire », 1997.

-----, *Crossover fiction : global and historical perspectives*, New York, Routledge, 2008.

BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.

DELBRASSINE, Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil et La Joie par les livres-Centre national du livre pour enfants, « Argos Références », 2006

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, Paris, 2007.

FERRIER, Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009.

FOREST, Philippe, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut, « Allaphbed 5 », 2010.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGUIER, Marie (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998.

MONCHAUX, Marie-Claude, *Écrits pour nuire à la Littérature enfantine et Subversion*, Paris, Union Nationale Inter-universitaire, Centres d'études et de diffusion, 1985.

POSLANIEC, Christian, *De la lecture à la littérature*, Paris, Sorbier, 1992.

PRINCE, Nathalie (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009.

-----, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, « collection U », [2010] 2015.

RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, « Les essais », 2013.

RUFFEL, Lionel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, [2005] 2008.

WALL, Barbara, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction?*, London, MacMillan Academic and Professional Ltd, 1991.

Articles, entretiens et communications littéraires

ABESCAT, Michel, « Fin de récré à l'École des loisirs », *Télérama*, n°3460, 4 mai 2016.

AMOSSY, Ruth & MAINGUENEAU, Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis DIAZ, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, <http://aad.revues.org/678>

ARINO, Marc, « Du livre au film : la part du frère dans *Tout contre Léo* de Christophe Honoré », dans Christian Chelebourg ed., avec la collaboration de Danièle André et Danièle Henky, *Écritures jeunesse 1 : "Représenter la jeunesse pour elle-même"*, Caen, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres modernes », 2010.

ASHOLT, Wolfgang et VIART, Dominique, « Trouver à qui parler », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 2, juillet 2011, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no2/asholt_viart_fr.html

BARTHES, Roland, « Puer senilis, senex puerilis », *Extraits inédits du cours sur « Le Discours amoureux »*, OCV, 1978.

BATAILLE, Georges, « Abattoir » et « Le gros orteil », *Œuvres complètes*, I, Gallimard, « nrf », [1970] 2007.

BEAUVOIR, Simone de, *Que peut la littérature ?*, Meaux, Union Générale d'Éditions, « l'inédit 10/18 », 1965.

BEDRANE, Sabrinelle, « L'engagement poétique d'Antoine Volodine : le communisme de la parole », dans Marc Dambre et Richard J.Golsan (dir.), *L'exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

BEHOTEGUY, Gilles, « Des romans ludiques et savants dans la littérature française contemporaine pour la jeunesse. Écrits pour les adultes, écrits pour les enfants ? », *Nous voulons lire !*, n°180, juillet 2009.

BENJAMIN, Walter, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1991] 2000.

BLANCKEMAN, Bruno, « Un air de famille. Filiations esthétiques et parentés littéraires », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe HONORÉ : le cinéma nous inachève*, Lormont, Le bord de l'eau, « Art en paroles », 2014.

BORDAS, Éric, « Parole d'homme », dans Dominique Rabaté (dir.) *En quel nom parler ?*, Modernités 31, Bordeaux, PUB, 2010.

BOSCO, Henri, « Les enfants m'ont dicté les livres que j'ai écrits pour eux », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1631, 4 décembre 1958.

BRISAC, Geneviève et OSTER, Christian, « Rencontre avec Geneviève Brisac et Christian Oster animée par Michel Abescat », *Les adolescents à la bibliothèque. Journée d'étude du 17 octobre 2011 organisée par l'école des loisirs au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris*, L'école des lettres des collèges, n°3, décembre 2011, 103^e année.

BRIOT, Frédéric, « Black Manuela » dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, Presses Universitaires du Septentrion, avril-juin 2016.

COHEN, Olivier, *Rencontre avec Olivier Cohen. L'Olivier, 20 ans de bonnes feuilles*, 5 mai 2011, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-olivier-cohen-anniversaire-olivier-edition-20-ans-3245.php>

-----, *Les Éditions de l'Olivier ont 20 ans !*, janvier 2012, <http://www.franceculture.fr/les-editions-de-l-olivier-ont-20-ans>

DAOUD, Kamel, « Ni m'exiler ni me prosterner », *Le magazine littéraire*, n° 553, mars 2015.

DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui », *Logique du sens*, Paris, Minuit, « critique », 1969.

-----, « A comme Animal » dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988.

DERRIDA, Jacques, « Une "folie" doit veiller sur la pensée » dans *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber*, Paris, Galilée, 1992.

-----, « H.C. pour la vie, c'est-à-dire... », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, « la philosophie en effet », 2000.

-----, « Hélène Cixous et Jacques Derrida : Bâtons rompus », dans Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2009.

DIAMENT, Nic, « Écrire "pour" : frontière et contrebande... », *Nous voulons lire !*, n° 180, juillet 2009.

FOREST, Philippe, *Philippe Forest nous parle de Victor Hugo* <http://victor-hugo.org/echo/Echo5pdf/PHILIPPE%20FOREST%20NOUS%20PARLE%20DE%20V.H.pdf>

-----, *Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann*, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel

-----, « avant-propos » et « Peter Pan et le Petit Prince », dans Philippe Forest et Stéphane Audeguy (dir.), *L'enfance de la littérature*, Paris, Gallimard, 2013.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

GAJOTTI, Florence, « Le tissage entre littérature pour les enfants et pour les adultes pour dire l'intime », *Nous voulons lire !*, n°180, juillet 2009.

HONORÉ, Christophe, « Les adieux de P'tit Marcel : Christophe Honoré », *Le matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6758

-----, *On n'écrit jamais pour le plus grand nombre*, entretien avec Thierry Guichard dans le cadre des rencontres « Voix au chapitre » tenues à Blois en 1999, <http://www.lmda.net/direct/blois/blois4.html>

-----, *Est-ce qu'une littérature adressée peut être désignée comme de la littérature ?*, 2010, <http://lsj.hautetfort.com/archive/2010/07/10/christophehonore.html>

-----, *Christophe Honoré. Entretien avec Antoine De Baecque. La création à l'œuvre*, 5 mars 2012, <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3499>

-----, *Le secret professionnel du et de Nouveau Roman*, 11 novembre 2012, <http://www.franceculture.fr/emission-secret-professionnel-le-secret-professionnel-du-et-de-nouveau-roman-2012-11-11>

-----, « Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré », *Chanson/Fiction. Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, n°5, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.14>

-----, « Géographie de la création » et « Aimer les acteurs », dans Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), *Christophe Honoré: le cinéma nous inachève*, Lormont, Le bord de l'eau, « Art en paroles », 2014.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976.

LA GENARDIÈRE, Claude de, « Grandir avec les histoires », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Catherine d'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Littératures », 2011.

MERTENS, Pierre, « Le vrai lecteur : imprévisible », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur : l'écrivain francophone et ses publics*, Éditions Créaphis, 1991.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, n° 206, septembre 2002.

OBAJTEK-KIRKWOOD, Anne-Marie, « Geneviève Brisac : un certain air du temps et au-delà », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2002.

ORACE, Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », dans *Poétique*, n° 125, février 2001.

OUELLET, Pierre, « La communauté des autres. La polynarration de l'histoire chez Volodine » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss (dir.), *Identités*

narratives. Mémoire et perception, Québec, Presses de l'Université Laval, « InterCultures », 2002.

PAGE, Martin, « Se démasquer face à l'enfant qu'on était », *Le magazine littéraire*, n° 530, avril 2013.

PONTI, Claude, « Rencontre avec Nadine Brun-Cosme, Pef, François Place et Claude Ponti animée par Nathalie Brisac et Nicole Verdun », *La littérature des enfants fait école. Journée d'étude du samedi 15 novembre 2008 à l'initiative des éditions Casterman, l'école des loisirs, Flammarion Père-Castor et Gallimard Jeunesse, au Théâtre du Vieux Colombier, à Paris, Paris, l'École des lettres des collèges*, n°4, janvier-février 2009, 100^e année.

REGGIANI, Christelle, « Le style comme indice : le postulat de l'unité », http://www.fabula.org/atelier.php?Le_style_comme_indice%3A_le_postulat_de_l%27unit%26acute%3B

RICARDOU, Jean, *Que peut la littérature ?*, Meaux, Union Générale d'Éditions, « l'inédit 10/18 », 1965.

SÉITÉ, Yannick, « "Puisque enfin je dois tout dire", Rousseau et les métamorphoses du tout dire », dans Jacques Berchtold, Élisabeth Lavezzi et Christophe Martin (dir.) *Lectures de Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions, I-IV*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2012.

SOULÈS, Dominique, « Manuela Draeger, "philologue" en herbe », dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, Presses Universitaires du Septentrion, avril-juin 2016.

TOURNIER, Michel, « Michel Tournier, comment écrire pour les enfants », *Le monde*, 21 décembre 1979.

-----, « Interview avec Michel Tournier », *L'événement du jeudi*, 9-15 janvier 1986.

-----, « Michel Tournier face aux lycéens », *Le magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986.

TRAISNEL, Florence, « Enchâssement des voix et requalification de l'expérience dans l'œuvre polyadressée de Manuela Draeger », dans *Strenae* [en ligne] 5 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, <http://strenae.revues.org/969>

-----, « Manuela Draeger à L'école des loisirs : une littérature mineure ? », dans Dominique Soulès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, Presses Universitaires du Septentrion, avril-juin 2016.

VIART, Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du post-exotisme », dans Anne Roche [éd.], *Fictions du politique, Écritures contemporaines 8*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.

VOLODINE, Antoine, « Volodine, le post-exotique », entretien avec Jean-Didier Wagneur, *Libération*, « Cahier livres », jeudi 12 mars 1998.

-----, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupie, Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, « InterCultures », 2002.

-----, « Écrire en français une littérature étrangère », *chaoïd*, n°6, hiver 2002, <http://chaoïd.com/numero06/ecrire.html>

-----, « Volodine disparaît », *Livres Hebdo*, entretien avec Antoine Volodine par Jean-Maurice De Montremy, 730, 18 avril 2008.

-----, « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le magazine littéraire*, n°500, septembre 2010.

WAGNER, Frank, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine » dans Anne Roche [éd.], *Fictions du politique, Écritures contemporaines 8*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.

-----, « En marge (Notes sur le paratexte "post-exotique") », dans Dominique Soullès avec la collaboration de Florence Traisnel (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 322, Presses Universitaires du Septentrion, avril-juin 2016.

Histoire

ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui », 1960.

Sociologie

BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1994.

-----, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Seuil, « Points Essais », 1998.

COULANGEON, Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus. Sociologie et sociétés*, volume 36, n°1, 2004, <http://www.erudit.org/revue/socsoc/2004/v36/n1/009582ar.html>

LAHIRE, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales », 2004.

PETERSON, Richard A., « Understanding audience segmentation : From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n°21, 1992.

Philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », [1978 pour la première édition italienne] 2002.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, « Quadrige », [1957] 2012.

-----, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, « bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 (quatrième édition).

Psychanalyse

DERRIDA, Jacques, « Fors », préface à Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, « la philosophie en effet », 1976.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Seuil, 1975.

MELMAN, Charles, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix. Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.

Sitographie

Site de L'école des loisirs : <http://ecoledesloisirs.fr>

Site des Éditions de l'Olivier : <http://editionsdelolivier.fr>

Site de l'Éducation Nationale : <http://eduscol.education.fr>

Site de Ricochet : www.ricochet-jeunes.org

Blog La ficelle : <https://laficelleblog.wordpress.com/>

Courriers électroniques

BECKETT, Sandra L., *RE : question sur le crosswriting*, [courrier électronique], destinataire : Florence Traisnel, 12 juin 2013, communication personnelle.

PAGE, Martin, *RE : Je suis un tremblement de terre*, [courrier électronique], destinataire : Florence Traisnel, 10 février 2016, communication personnelle.

Index des auteurs

- A. Dominique 143, 145
ABESCAT Michel 16, 38, 61, 63, 66, 69, 280, 299, 301
ABRAHAM Nicolas 97, 307
ADAM Olivier 17, 30, 36, 54-56, 63, 125, 143-145, 279-280, 291, 295
ADJANI Isabelle 83
AGAMBEN Giorgio 196-197, 200, 224-225, 227, 306
ALIKAVASOVIC Jakuta 30, 46, 49, 51, 66, 291, 295
AMILA Jean (Jean Mecker, dit) 55
AMOSSY Ruth 26, 112, 299
ANDERSEN Hans Christian 227
ANDRÉ Danièle 91, 252, 300
ANISSIMOV Myriam 30, 63
APPELFELD Aharon 51, 65
ARIÈS Philippe 15, 306
ARINO Marc 91, 252, 300
ARTAUD Antonin 121
ASHOLT Wolfgang 22, 111, 300
ASSOULINE Pierre 124
AUDEGUY Stéphane 140, 227-228, 302

BACHELARD Gaston 177, 220, 306
BAECQUE Antoine de 57-9, 74, 83-84, 175, 302
BALZAC Honoré de 148-50, 153, 235, 298
BARRIE James Matthew 227-28
BARTHES Roland 90, 106, 130, 133, 135-137, 149, 156, 160, 163-164, 198-200, 216, 227-228, 248, 285, 297, 300
BASSMANN Lutz 59, 116, 153-154
BATAILLE Georges 81, 94, 176, 178-181, 228, 230-231, 233, 237, 297
BAUDELAIRE Charles 39, 44, 61, 122, 223, 228-229, 231, 233, 237, 295
BAUDELLOT Christian 45
BEAUVOIR Simone de 102-103, 107-108, 300
BECKETT Sandra L. 16, 24-26, 76, 226-227, 298, 307
BEDRANE Sabrinelle 116-117, 300
BEHOTEGUY Gilles 243, 300
BENJAMIN Walter 185-187, 189, 191-192, 262, 264, 300
BENVENISTE Émile 60, 196, 200
BERCHTOLD Jacques 15, 116, 304
BERGER Lya 51
BERRI Claude 56
BESSON Anne 165-167
BETSCH Bertrand 143-144
BINISTI Thierry 54
BLAKE Stéphanie 83
BLAKE William 231
BLANCHOT Maurice 223, 269
BLANCKEMAN Bruno 59, 94, 145, 231, 237-240, 300, 303
BLYTON Enid 40
BONZON Paul-Jacques 40
BORDAS Éric 112, 149-150, 153, 235, 298, 301
BORY Jean-François 30, 63, 66
BOSCO Henri 25-26, 301
BOULOUMIÉ Arlette 226
BOURDIEU Pierre 31, 35-36, 39-42, 44-45, 47, 52-53, 56, 58, 60-61, 63, 65, 67, 74-75, 96, 109, 120, 228, 306
BREILLAT Catherine 68
BRETON André 64, 273
BRIOT Frédéric 153, 284, 301
BRISAC Geneviève 16-17, 29, 30, 36, 38, 45, 48-53, 55-56, 61, 63, 65-66, 69, 96, 125, 166, 168-170, 182-184, 208-211, 217, 224, 279-280, 285, 291, 295, 301, 303-304
BRONTË Emily 231
BRUN-COSME Nadine 53, 304
BUTOR Michel 114, 148

CAMUS Albert 219, 298
CANI Isabelle 204, 303

CARROLL Lewis 26, 227-229, 265
 CARVER Raymond 51
 CATHRINE Arnaud 143
 CELAN Paul 101, 103-104, 107
 CHABROL GAGNE Nelly 204, 303
 CHAULET Georges 40
 CHELEBOURG Christian 91, 252, 300
 CHEVILLARD Éric 15, 295
 CIXOUS Hélène 126, 230, 301-302
 CLÉDER Jean 59, 94, 113, 231, 238, 240, 300, 303
 COHEN Olivier 29, 45-46, 51-52, 60-61, 63, 66, 79, 279, 301
 COLLODI Carlo 227
 COPÉ Jean-François 80-81
 COULANGEON Philippe 69, 306

 D'ALEMBERT Jean le Rond 121-122, 293
 DAHL Roald 72
 DAMBRE Marc 116, 300
 DANIAU Marc 80, 296
 DANTZIG Charles 114
 DAOUD Kamel 124, 294, 301
 DAVRICHEWY Kétévane 49-50
 DE FOE Daniel 40
 DEDIEU Thierry 53
 DELAS Jean 47
 DELAS Louis 280
 DELBRASSINE Daniel 27-29, 39-40, 44-45, 48, 52, 56, 62-63, 77, 80, 146-147, 298
 DELESSERT Étienne 48
 DELEUZE Gilles 23, 116, 121, 167, 188, 229-30, 260-265, 267, 269, 274, 297, 301
 DELPORTE Christian 68
 DENEUVE Catherine 59, 112
 DERRIDA Jacques 97-8, 113-114, 125-126, 131-34, 156, 218, 230-231, 287, 297, 301
 DESARTHE Agnès 17, 29-30, 36, 49-50, 53-56, 167, 279, 291
 DESBIOLLES Maryline 30, 56, 63, 296
 DESPLECHIN Marie 17, 29-30, 36, 49-50, 53-56, 167, 279, 292
 DEVARRIEUX Claire 30, 63, 66
 DIAMENT Nic 16, 301
 DIAZ José-Luis 125-126, 111-112, 298-299
 DIDEROT Denis 148
 DIDI-HUBERMAN Georges 202, 206
 DJIAN Philippe 143
 DOLTO Catherine 15
 DOLTO Françoise 251
 DONNER Kris 49-50
 DOSTOIEVSKI Fedor 219, 298
 DRAEGER Manuela 17, 30-31, 36, 51, 54, 56, 59, 64-65, 78, 116, 120, 125, 145-146, 152-155, 166, 183-185, 187-188, 190-192, 208, 217-220, 224-225, 229, 231, 260-268, 270-271, 273-275, 279-282, 284-287, 292, 304-305
 DUFOURMANTELLE Anne 114, 297
 DUMAS Alexandre 40
 DUMAZY-QUEFFELEC Lise 68
 DURAS Marguerite 114, 142
 DUTOIT Thomas 230, 301

 ECO Umberto 166
 EICHER Stéphane 143
 EWALD François 132

 FABRE Jean 47
 FAULKNER William 121, 219, 298
 FLAUBERT Gustave 39, 65, 122, 228
 FONTANIER Pierre 150
 FORD Richard 51, 296
 FOREST Philippe 94-95, 123-124, 140, 218-220, 227-228, 248-249, 297, 302
 FOUCAULT Michel 20, 58, 302
 FRANEK Claire 80, 296

FREUD Sigmund 114, 125-126, 135, 163,
 200, 206, 223, 225, 230-231, 297
 GAIOTTI Florence 87-88, 93-94, 302
 GALIANI Ferdinando 15, 17
 GARCIN Jérôme 24
 GARREL Louis 113
 GAUVIN Lise 120, 303
 GAY Michel 63
 GENET Jean 121, 123, 283
 GENETTE Gérard 18-19, 45-46, 60, 62,
 138-139, 297
 GERMAIN Sylvie 94, 296
 GIONO Jean 25
 GOETHE Johann Wolfgang von 125
 GOLSAN Richard J. 116, 300
 GRIMM Jacob et Wilhelm 227
 GUATTARI Félix 23, 116, 167, 260-265,
 267, 269, 274, 297
 GUÉGAN Gérard 46, 296
 GUICHARD Thierry 244, 253, 256, 302

 HAREL Simon 189, 191, 303, 305
 HENKY Danièle 91, 252, 300
 HONORÉ Christophe 17, 29-31, 36, 42-
 44, 48-50, 54, 56-59, 74-75, 91-98, 111-
 116, 120, 125, 129-30, 139-143, 145-152,
 168, 171-183, 193-195, 197-200, 206-208,
 217-220, 224-225, 229, 231-256, 258-260,
 274-275, 279-281, 284-287, 292, 296, 300,
 302-303
 HUBSCHMID Arthur 47, 280
 HUGO Victor 248-249, 302
 HUMIÈRES Catherine d' 204, 303

 JAKOBSON Roman 107
 JENNY Laurent 23, 31-32, 224, 303
 JOUVE Vincent 30, 146, 297

 KAFKA Frantz 23, 223, 260-265, 267,
 269, 297

KALIFA Dominique 68
 KIPLING Rudyard 26
 KLINKENBERG Jean-Marie 120, 303
 KOLTÈS Bernard-Marie 87
 KRIPKE Saul 31, 297
 KRISTEVA Julia 19
 KRONAUER Elli 31, 59, 116, 153-154,
 280
 KUPERMAN Nathalie 30, 49, 54, 56, 63,
 280

 LA FONTAINE Jean de 26
 LA GENARDIÈRE Claude de 204, 303
 LACAN Jacques 18, 21, 148, 163, 171,
 196, 200, 219, 307
 LAGERLÖF Selma 26, 227
 LAHIRE Bernard 67-68, 71-72, 306
 LAMBERT Jérôme 30, 51, 55, 66, 293
 LAVEZZI Élisabeth 15, 304
 LAURENT Mélanie 56
 LAUTRÉAMONT (Isidore Lucien
 Ducasse, dit comte de) 243
 LE CLEZIO Jean-Marie Gustave 25-26
 LE GAC Gwen 59, 139-142
 LE TOUZE Guillaume 29-30, 55-56, 125,
 293
 LEBRUN Jean-Pierre 135, 307
 LECLAIRE Serge 18
 LEHMANN Christian 17, 30, 48, 54, 56,
 63, 108, 279-280, 293
 LESKOV Nicolas 185-187, 189-192, 264,
 300
 LEVI Primo 101, 103, 107
 LÉVY Michel 44
 LIMAT-LETELLIER Nathalie 19, 299
 LINDON Jérôme 70, 114
 LIORET Philippe 56
 LISSE Michel 22, 287-288, 298
 LOBEL Arnold 48
 LUPIEN Jocelyne 189, 191, 303

LYOTARD Jean-François 223, 225, 298
 MCINERNEY Jay 51
 MAINGUENEAU Dominique 26, 112, 299
 MARCOIN Francis 38
 MARTIN Christophe 15, 304
 MARTIN Jean-François 15, 295
 MARTIN Serge 262
 MARY Chloé 30, 49, 66
 MASTROIANNI Chiara 113,
 MAURIAC François 121, 123
 MELMAN Charles 135-137, 307
 MERAD Kad 56
 MERTENS Pierre 120-123, 303
 MICHAUX Henri 120-122, 216
 MIGUET-OLLAGUIER Marie 19, 299
 MIOSSEC Christophe 143, 145
 MONCHAUX Marie-Claude 80-81, 299
 MONTREMY Jean-Maurice de 186, 305
 MORGENSTERN Susie 77
 MURAKAMI Haruki 154
 MUSIL Robert 121, 123

 NABOKOV Vladimir 120-121, 123
 NAHUM Maya 17, 30, 63, 171, 208, 212-213, 216-218, 224, 279, 294
 NANCY Jean-Luc 127, 131, 156, 298
 NDIAYE Marie 62-63, 294
 NIÈRES-CHEVREL Isabelle 24, 41-42, 62, 64, 303
 NIETZSCHE Friedrich 121, 123
 NOUSS Alexis 189, 191, 303, 305
 NOZIÈRE Jean-Paul 77

 OBAJTEK-KIRKWOOD Anne-Marie 169, 303
 O'CONNOR Flannery 63, 295
 ORACE Stéphanie 20, 303

OSTER Christian 16-17, 20, 30, 36, 38, 51, 53-56, 61, 63, 66, 69-73, 125, 279, 294, 296, 301
 OUELLET Pierre 189, 191, 303, 305

 PAGE Martin 15-17, 30, 36, 49, 55-56, 63, 72-73, 75, 79, 201-206, 216-217, 279, 294-296, 304, 307
 PARNET Claire 121
 PEF 304
 PERRAULT Charles 26
 PETERSON Richard A. 69, 306
 PIALAT Maurice 182
 PICARD Michel 30, 119, 154, 298
 PICARD Timothée 59, 94, 113, 231, 238, 240, 300, 303
 PLACE François 53, 304
 PLATON 125-126
 PLATONOV Andreï 153
 PONCHEVILLE Alice de 30, 53, 280, 294
 PONGE Francis 121, 123
 PONTALIS Jean-Bertrand 37, 74-75, 89-90, 97, 238, 307
 PONTI Claude 17, 30, 49, 53, 56, 128, 279, 294, 304
 POSLANIEC Christian 22, 299
 POULET-MALASSIS Auguste 44
 POUND Ezra 121, 123
 PRINCE Nathalie 21, 41, 165-166, 229-230, 299

 QUIGNARD Pascal 101, 103-104, 122-123, 127, 131, 156, 298
 QUINE Caroline 40

 RABATÉ Dominique 105, 112, 299, 301
 RÉBÉNA Frédéric 15, 295
 REGGIANI Christelle 21, 304
 REYSSET Karine 30, 51, 56, 63

RICARDOU Jean 19, 106-108, 304
 ROBBE-GRILLET Alain 114
 ROBERT Marthe 79
 ROCHE Anne 305
 ROMANSKI Philippe 230, 302
 ROTH Henry 51
 ROUSSEAU Jean-Jacques 15, 121-122, 227-228, 304
 ROYLE Nicholas 230
 ROWLING Joanne K. 16, 167
 RUFFEL Lionel 260, 299

 SAGNIER Ludivine 112
 SAINT-EXUPÉRY Antoine de 26, 140, 227-228, 296
 SAINTE-BEUVE Charles-Augustin 68
 SALINGER J. D. 148
 SALTER James 51
 SARFATI Lise 185
 SARTRE Jean-Paul 223, 283
 SCHRAG Maria 154
 SCHUEREWEGEN Franc 150
 SÉGUR (comtesse de) 40
 SÉITÉ Yannick 15, 304
 SELF Will 51
 SENDAK Maurice 48
 SEYVOS Florence 17, 30, 49-51, 54-56, 66, 128, 279, 294
 SIMON Claude 19
 SOCRATE 114, 125-126, 297
 SOLMINIHAC Olivier de 30, 51, 56, 63
 SORIANO Marc 40, 48, 63, 299
 SOUDAIEVA Maria 31, 261
 SOULÈS Dominique 59, 138, 153, 260, 270-271, 273, 284, 301, 304-305
 SOUTON Dominique 29, 30, 51, 56, 146
 STINE Robert Lawrence 108
 SUARD Jean-Baptiste 15, 17

TASMA Sophie 30, 63

TOROK Maria 97, 307
 TOURNIER Michel 23-27, 76, 226-227, 250, 194, 297, 301, 304-305
 TRAISNEL Florence 59, 138, 153, 260, 271, 273, 284, 301, 304-305

 UNGERER Tomi 48

 VALENTÈS Thomas 147-148, 151
 VALÉRY Paul 106, 111, 223
 VERCIER Bruno 22, 70, 105-106, 108, 111, 299
 VERDUN Nicole 53, 304
 VERNE Jules 40
 VIART Dominique 21-22, 70, 105-106, 108, 110-111, 117, 123, 299-300, 305
 VILLOVITCH Hélène 30, 56, 63
 VOLODINE Antoine 31, 51, 56, 59-60, 64-65, 78, 116-120, 138, 145, 153-155, 184-186, 189, 191, 260-261, 267, 267, 271, 273-274, 284, 297, 300, 303, 305

 WAGNER Frank 117-119, 138, 305
 WAGNEUR Jean-Didier 119, 305
 WALL Barbara 28, 299
 WALLON Henri 45
 WARHOL Andy 121, 123
 WEBER Élisabeth 132, 301
 WERTH Léon 140
 WOOLF Virginia 50, 153
 WINNICOTT Donald Woods 37, 75, 89-90, 238, 307

 YOURCENAR Marguerite 25

 ZENATTI Valérie 17, 30, 51, 54, 56, 65-66, 279, 295
 ZIMMERMANN Laurent 94-95, 302

Index des œuvres

(ne sont ici mentionnées que les œuvres des auteurs du corpus)

Olivier Adam

On ira voir la mer 143
Poids léger 56, 143-144
La messe anniversaire 54, 144
Passer l'hiver 55
Comme les doigts de la main 143
À l'abri de rien 55-56
Des vents contraires 55-56, 143

Jakuta Alikavasovic

Leçon d'équilibrisme n°1 46

Geneviève Brisac

Les filles 169, 170, 209
Petite 63, 169, 170-171, 182-184, 208-212, 217-220, 224
Week-end de chasse à la mère 50, 55, 168-170
Voir les jardins de Babylone 169-170
Une année avec mon père 55

Agnès Desarthe

Je ne t'aime pas, Paulus 167
Un secret sans importance 55
Petit prince Pouf 49
Je ne t'aime toujours pas, Paulus 167
La plus belle fille du monde 54, 79
Le remplaçant 55
Dans la nuit brune 55

Marie Desplechin

Verte 53, 54

J'envie ceux qui sont dans ton cœur 54
Le journal d'Aurore Jamais contente (t. 1), Toujours fâchée (t. 2), Rien ne va plus (t. 3) 49, 167

Manuela Draeger

Pendant la boule bleue 155, 270-271, 273-274
Au nord des gloutons 155, 167
Nos bébés-pélicans 270, 273
Le deuxième Mickey 260, 265-269
La course au kwak 271
L'arrestation de la grande Mimille 155, 189, 264, 270
Belle-Méduse 187, 271-273
Un œuf dans la foule 153-154, 167
Le radeau de la sardine 167, 187, 260
Onze rêves de suie 78, 146, 152, 184, 188-190, 220, 224, 262-264, 270, 274-275, 281, 284

Christophe Honoré

Tout contre Léo 48, 54, 58, 81, 90-91, 94, 168, 194-198, 232, 239, 240, 247, 252-253, 255-256
C'est plus fort que moi 172-175, 181, 224, 253, 258, 285
L'infamille 81, 148, 173
La douceur 81, 231, 251
Scarborough 81, 231, 251
L'affaire P'tit Marcel 91, 168, 198, 252
Les nuits où personne ne dort 84, 168, 234

Mon cœur bouleversé 54, 92, 168, 198, 232, 241, 243-244, 247-249, 252-255

M'aimer 129-130, 168

Torse nu 141-142, 168, 198, 244, 249-251

Noël, c'est couic ! 54, 168

Le livre pour enfants 43, 50, 56-57, 75, 81-88, 93-95, 98, 111-115, 139, 140-141, 143, 146-148, 151, 168, 172-175, 177-179, 181-182, 193-194, 198, 224, 233, 236-237, 242, 247, 249, 251-252, 258-260, 281, 285
J'élève ma poupée 49, 83, 115, 147-148, 152, 183

Jérôme Lambert

Tous les garçons et les filles 55

Meilleur ami 55

Christian Lehmann

No pasarán, le jeu 48, 54

La citadelle des cauchemars de la mort qui tue 108

Guillaume Le Touze

Comme ton père 55

On m'a oublié 55

Maya Nahum

La mal élevée 63, 171, 208-209, 212-213, 216-220, 224,

Christian Oster

L'abominable histoire de la poule 54

Le chevalier qui cherchait ses chaussettes 54

Le géant et le gigot 70

Martin Page

Je suis un tremblement de terre 201-204

Traité sur les miroirs pour faire apparaître les dragons 204-205

La disparition de Paris et sa renaissance en Afrique 55

La mauvaise habitude d'être soi 73

Le club des inadaptés 205

Alice de Poncheville

Je suis l'arbre qui cache la forêt 53

Claude Ponti

L'arbre sans fin 53

Okilélé 53

Ma vallée 53

Sur l'île des Zertes 53

Florence Seyvos

Sans enthousiasme 55

La tempête 49

Pochée 49, 54, 128

Les apparitions 55

Nanouk et moi 54

Valérie Zenatti

Quand j'étais soldate 54, 65

Une bouteille dans la mer de Gaza 54, 65

En retard pour la guerre 65

Vérité, vérité chérie 54

Table des matières

Remerciements	5
Résumé et mots-clefs en français	7
Titre, résumé et mots-clefs en anglais	8
Sommaire	11
Introduction	13
Chapitre I : La clé des champs	33
À TRAVERS CHAMPS	35
Champ de bataille	38
Lignes éditoriales	44
Champions et challengers	52
C’est pour ton bien !	60
Chemins de traverse et champ d’investigation	67
HORS-CHAMP	74
De l’interdit...	76
À l’inter-dit	88
Chapitre II : Le geste d’adresse	99
LITTÉRATURE ET TRANSITIVITÉ	101
Écrire, un verbe transitif ?	105
Scénographie auctoriale des <i>crosswriters</i> : la question du lecteur	111
Écrire pour	120
S’adresser	125
« Destinerrance »	132
VOCATIFS	135
Dédicaces et épigraphes	138
La part du narrataire	146

Chapitre III : Transtextualités	159
TRANSITION	165
Il faut que jeunesse se passe	165
<i>Leitmotiv</i> et effet de seuil	172
Initiation <i>vs</i> éducation	177
TRANSMISSION	183
Viatique	183
Scénographie de la parole	189
TRANSFERT	193
Déplacement métaphorique	193
Double résilient	201
TRANSGRESSION	208
Textes transfuges	208
Scandaleux inter-dit	217
Chapitre IV : Langue-âges	221
<i>CHILDLIKE</i>	230
Adolescence retrouvée	233
« une idiotie et des fulgurances »	239
« la très grande force des corps et leur très grande vulnérabilité »	251
POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE	260
« Blocs d'enfance »	262
Bobby connecté ou comment devenir mineur	265
Us-âges mineurs de la langue	269
Conclusion	277
Bibliographie	291
Index	309