



HAL
open science

Enfances handicapées : une liminarité indépassable ? Une approche ethnocritique de la littérature de jeunesse

Eugénie Fouchet

► **To cite this version:**

Eugénie Fouchet. Enfances handicapées : une liminarité indépassable ? Une approche ethnocritique de la littérature de jeunesse. Littératures. Université de Lorraine, 2018. Français. NNT : 2018LORR0070 . tel-01893523

HAL Id: tel-01893523

<https://theses.hal.science/tel-01893523>

Submitted on 11 Oct 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations,

Spécialité Langue et Littérature Françaises (section 09),

en vue de l'obtention du grade de docteur de l'université de Lorraine

Enfances handicapées : Une liminarité indépassable ?

Une approche ethnocritique de la littérature de jeunesse

Thèse dirigée par

M. le Professeur Jean-Marie PRIVAT

Présentée et soutenue publiquement le 16 Mai 2018 par

Eugénie FOUCHET

Devant un jury composé de :

Madame Cécile BOULAIRE, Maître de conférences,

Université de Tours, rapporteure,

Monsieur Luc MAISONNEUVE, Professeur des Universités,

Université de Bretagne Occidentale, rapporteur

Monsieur Jean-Marie PRIVAT, Professeur des Universités,

Université de Lorraine, directeur de thèse,

Madame Marie SCARPA, Professeure des universités,

Université de Lorraine, examinatrice,

Madame Anne LECLAIRE-HALTÉ, Professeure des Universités,

Université de Lorraine, examinatrice,

Monsieur Stéphane BONNÉRY, Professeur des Universités,

Université de Paris 8, examinateur.

À ma chère Célia, à jamais dans mon cœur...

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va à tous ceux et à toutes celles qui m'ont chaleureusement soutenue et accompagnée, tout au long de mes années de recherche. Elle va également à ceux et celles qui liront ces pages...

Je remercie tout particulièrement mon directeur de thèse, Jean-Marie Privat, pour son bienveillant soutien et pour le profond intérêt qu'il a manifesté à l'égard de mon travail. Je lui sais extrêmement gré d'avoir été aussi coopératif et disponible ainsi que de m'avoir si bien guidée sur les sentiers de l'ethnocritique de la littérature. Sans ses nombreuses relectures toujours très attentives et constructives, cette thèse n'aurait pu aboutir.

Mon initiation à la littérature de jeunesse (et a fortiori à l'ethnocritique de la littérature de jeunesse) doit beaucoup à Marie-Christine Vinson que je tiens donc à remercier chaleureusement. Je suis également reconnaissante à Marie Scarpa de m'avoir, à plusieurs reprises, accordé de son temps pour me conseiller.

Un grand merci à Kathie Birat de s'être gentiment penchée sur la délicate traduction en anglais du résumé et du titre de ma thèse.

J'adresse également mes remerciements à l'École doctorale Fernand-Braudel, au Centre de recherche sur les médiations (CREM) ainsi qu'au Ministère de l'Enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation de m'avoir permis de bénéficier d'un contrat doctoral. J'ai ainsi pu me consacrer exclusivement à l'élaboration de ma thèse.

Je remercie vivement toute la formidable équipe de la bibliothèque universitaire de Metz pour son si amical accueil, durant tant d'années. J'ai ainsi pu fréquenter avec assiduité un lieu convivial et propice à la recherche. Grâce au service du P.E.B. et du P.E.S., j'ai eu accès à nombre de ressources bibliographiques.

Je remercie affectueusement Anne-Marie pour la belle réalisation de l'annexe des illustrations de ma thèse.

Je tiens également à remercier chaleureusement mes chers collègues doctorants (Alicia, Valérie et Ammar notamment) pour le chemin parcouru ensemble. Un grand merci à Florent, Martine, Cathy, Safa et Marie-Laure pour leur vive et délectable amitié ; un grand merci à Evelyne et Laurie (pour les moments de danse si lénifiants).

Un grand merci à mes chers parents pour leur inestimable dévouement, leur tendresse ainsi que pour la confiance qu'ils ont toujours eue en moi et grâce à laquelle j'ai indubitablement pu avancer.

À mes précieuses sœurs, Amélie et Camille, pour leur délicate complicité et leur espièglerie.

Je dédie cette thèse à la mémoire de mon amie Célia qui avait lu ces pages et aurait souhaité assister à ma soutenance.

TABLE DES MATIERES

<i>Nota bene</i> :	10
EN PRÈAMBULE.....	11
PREMIÈRE PARTIE LA CONSTRUCTION INDIVIDUELLE ET SOCIALE DES PERSONNAGES.....	33
I L'initiation comme trajectoire narrative et culturelle des jeunes.....	34
1. <i>Faire la jeunesse</i>	34
1.1. Les personnages de l'enfant et de l'adolescent en littérature de jeunesse	34
1.2. Comment les récits de littérature de jeunesse font le petit garçon et la petite fille.....	39
2. L'habitus ludique de la culture enfantine	57
2.1. L'entrée dans le jeu	58
2.2. À l'école du rêve et de l'imagination.....	71
2.3. A l'école de l'art.....	108
3. L'habitus littéraire	123
3.1. La littératie scolaire.....	123
3.2. La littératie récréative	135
II Homologies culturelles et génériques entre littérature de jeunesse (notre corpus, plus spécifiquement) et conte merveilleux	144
DEUXIÈME PARTIE REPRÉSENTATIONS ET IMAGINAIRES DES CORPS HANDICAPÉS.....	175
I De la sur-visibilité du corps ou « corpus apertus »	178
1. Le handicap comme principale marque identificatoire	178
1.1. Mode de désignation et portrait physique	178
1.2. Les mots du handicap et leurs connotations.....	183
2. Un « corps d'expression » sur-exposé et « in-discipliné »	192
2.1. La boiterie : une démarche dissymétrique et bancale	192
2.2. Un exemple paroxystique du corps déséquilibré : <i>Mary la penchée</i>	202
3. Monstration ou théâtre des corps	206
4. Un corps mouvant et hybride.....	210
4.1. Corps grotesque et carnavalesque	210

4.2.	Animalisation symbolique du corps handicapé	213
	L'animal blessé comme métaphore de l'enfant handicapé.....	213
	Le corps animalisé de l'enfant handicapé	218
	Un personnage aux ailes brisées	235
	Le garçon à cheval	239
5.	Objets métonymiques du corps handicapé	244
5.1.	Le personnage et son fauteuil roulant : lien de contiguïté voire de substitution.....	244
5.2.	Sur-matérialité du fauteuil roulant (dans les images et le texte), à travers ses propriétés constitutives	250
5.3.	Les roues et roulettes comme métonymies des jambes.....	252
II	Corpus clausus	257
1.	Postures de voilement, voire d'effacement du corps handicapé au sein de la narration et des illustrations	257
1.1.	Liminarité du corps du personnage	257
	Désincarnation du « corps de mots »	257
	Postures d'effacement du « corps de dessin »	261
1.2.	Mise en abyme du corps et liminarité	269
2.	Un corps inachevé ou dé-fait	274
2.1.	Un corps inachevé et mal achevé.....	274
3.	Un corps enfermé dans un monde et un temps suspendus.....	282
3.1.	Un « corps-prison ».....	282
3.2.	Chronotope de la liminarité.....	288
4.	Négation de l'altérité du personnage.....	292
5.	Configuration socio-spatiale des corps et « hiérarchie corporelle » : corps assis versus corps debout	298
6.	Le corps re-fait, redressé et « normalisé ».....	304
6.1.	Le corps re-fait par des prothèses : un corps hybride, mi-naturel et mi-artificiel.....	304
6.2.	Un exemple paroxystique : le corps réparé.....	312
	CONCLUSION GÉNÉRALE	320

OUVERTURE(S) THÉORIQUE(S)	327
BIBLIOGRAPHIE	341

NOTA BENE :

Les renvois aux pages des œuvres du corpus seront mentionnés dans le corps du texte, comme suit : [*Le cœur andalou* : 24].

Les références aux illustrations de l'annexe seront mentionnées, comme suit : [Annexe : 6]

Notons enfin que la plupart des albums de notre corpus ne comportent pas de pagination.

EN PRÉAMBULE

Mise en contexte culturel et littéraire des représentations du handicap

Le personnage se voile et se dévoile à travers des « scènes de langage »¹. Avec Roland Barthes nous pourrions dire que « son lieu (son *milieu*), c'est le langage : c'est là qu'il prend ou rejette, c'est là que son corps *peut* ou *ne peut* pas. »² Le personnage est ainsi rendu présent - et donc rendu à la fois visible et lisible - en tant qu'être de chair et de mots. Il s'incarne au travers de son apparence corporelle et par là même se singularise aussi des autres personnages. Le corps du personnage - en tant que « qualification différentielle »³ - endosse un rôle discursif, narratif et dramatique mais aussi axiologique : il est porteur d'une vision du monde. Il est saisi au travers de normes esthétiques, normes tant intra-textuelles qu'extratextuelles. Il est affilié à une polarité axiologique (positivité vs négativité) qui peut s'illustrer ainsi : corps beau versus corps laid, corps normal versus corps anormal, corps ingambe versus corps malade ou infirme. Somme toute, le corps se dévoile dans tous ses états (de langage) et il est parfois sens dessus dessous⁴. La différence ou l'étrangeté physique peut être un élément déterminant de l'intrigue qui témoigne de « l'effet-idéologie »⁵ du texte. Aussi, les exemples de corps singuliers et/ ou déviants sont-ils légion dans la mythologie et la littérature. Ils sont, par ailleurs, significatifs de l'évolution du traitement esthétique et idéologique du corps, au fil des traditions littéraires. Ces représentations du corps a-normal - et par là-même hors des normes physiques et sociales - s'enracinent dans un imaginaire culturel. Cet imaginaire continue de réinvestir, implicitement ou non, les représentations contemporaines, y compris en littérature de jeunesse.

Nous nous proposons, dès lors, de revenir sur quelques exemples emblématiques de personnages handicapés, selon quelques grandes périodes de l'histoire culturelle et littéraire. Il s'agira ainsi d'interroger les variations de traitement littéraire du handicap physique à l'époque moderne. Cette période a vu l'essor de la littérature d'enfance et de jeunesse, sous l'impulsion d'éditeurs comme Pierre Hetzel - et sa collection *Le Nouveau magasin des enfants* - et Louis

¹ Barthes (R.), *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. IV, Paris : Éditions du Seuil, 2002. p. 49.

² Barthes (R.), *op.cit.* p. 632.

³ Hamon (P.), « Pour un statut sémiologique du personnage », in Genette (G.), Todorov (T.), (dirs), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, pp. 115-180 et p. 154.

⁴ Germain (S.), *Les personnages*, Paris : Gallimard, 2004, p. 75 : « Le corps - que se passe-t-il donc avec lui depuis quelques décennies pour qu'il soit devenu à ce point depuis plusieurs décennies objet de fascination ? Le corps dans tous ses états, et sans dessus-dessous, le corps du dedans, le corps du dehors, la peau et les os, le sexe et la mort, comme si on voulait le disséquer pour en extirper tous les secrets. [...] ».

⁵ Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, Paris : P.U.F., 2001, p. 124.

Hachette - et la fameuse collection « Bibliothèque rose »⁶. De même, au dix-neuvième siècle, le personnage littéraire de l'enfant sera mis sur le devant de la scène romanesque. Que l'on pense notamment aux personnages d'enfants qui peuplent l'œuvre de la comtesse de Ségur. Celle-ci a d'ailleurs donné naissance à un garçon infirme. Songeons à *François le bossu* (sur lequel nous reviendrons un peu plus tard). Il nous a paru intéressant de commencer à partir du dix-neuvième siècle notre mise en contexte culturel et littéraire des représentations du handicap physique. Nous avons choisi les personnages qui se rapprochent le plus de ceux de notre corpus.

L'esthétique et l'idéologie de l'anomalie physique peuvent être notamment symbolisées par deux figures tutélaires : Gwynplaine et Quasimodo. Ces deux incarnations du difforme ou du monstre sont emblématiques de la conception romantique du corps hors-norme. L'écriture de la difformité s'articule autour de la dialectique du grotesque et du sublime ainsi que d'un composite ou d'un hybride plus ou moins baroque.⁷ Ces procédés rhétoriques et stylistiques sont représentatifs de la poétique hugolienne. Aussi, les visages de Gwynplaine et de Quasimodo sont-ils figés en une risible et « merveilleuse grimace » ou en une « bucca fissa ». Leur portrait physique initial se fait d'ores et déjà le chantre de leur laideur et de leur difformité paroxystiques. En voici deux exemples :

Quand il tira cet enfant du sac, il le trouva bien difforme en effet. Le pauvre petit diable avait une verrue sur l'œil gauche, la tête dans les épaules, la colonne vertébrale arquée, le sternum proéminent, les jambes torsés. [...] Il baptisa son enfant adoptif, et le nomma Quasimodo, soit qu'il voulût marquer par là le jour où il l'avait trouvé, soit qu'il voulût caractériser par ce nom à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. En effet, Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n'était guère qu'un-à-peu près.⁸

Outre ce visage, ceux qui l'avaient élevé lui avaient donné des ressources de gymnaste et d'athlète ; ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens. Dans son appropriation au métier de saltimbanque rien n'avait été négligé.⁹

⁶ Ces deux éditeurs concourent à donner ses lettres de noblesse à la littérature de jeunesse et sont pionniers dans le domaine de l'album.

⁷ Dans la Préface de *Cromwell* (1827), Hugo définit ainsi l'esthétique grotesque : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. »

⁸ Hugo (V.), *Notre Dame de Paris*, Livre IV, 2, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques », 1988 (1831), p. 244.

⁹ Hugo (V.), *L'homme qui rit*, Livre II, 1., Paris : Flammarion, 1982 (1868), p.343.

Dans ces deux portraits, Quasimodo et Gwynplaine sont décrits au travers de leur corps disproportionné et tordu. Or, ce type de représentations se retrouvera en quelque façon en littérature de jeunesse. D'ailleurs, Pad'bol, un des personnages de notre corpus, est lui aussi mis en scène comme un personnage au corps grotesque. Quant aux personnages juvéniles handicapés, ils sont le plus souvent caractérisés par une incomplétude et/ou une malformation physique(s). Ils sont notamment dépeints à travers leur corps désarticulé ou amputé, mais aussi marqué par des formes d'hybridité (corps humain, en partie animalisé ou corps mi-humain et mi-artificiel).

À côté de l'esthétique romantique du corps difforme, se trouve une description réaliste et naturaliste du corps infirme. Cette conception nous intéresse tout particulièrement parce qu'elle éclaire bien les représentations de la littérature de jeunesse. Comme le précise Philippe Hamon : « [...] l'infirmes fait partie de ce personnel romanesque que marginalise quelque défaut corporel et qu'aime à mettre en scène le roman réaliste-naturaliste attaché à dépeindre tous les aspects du corps humain. »¹⁰ De fait, quelques personnages d'infirmes sont décrits par Flaubert, Maupassant ou encore Zola.

Dans *Madame Bovary*, Hippolyte est essentiellement décrit à travers sa particularité physique, son pied-bot. Cette infirmité - à l'origine de son « hideuse claudication » (selon les termes d'Homais) - structure certaines séquences narratives du récit. L'étude précise de la malformation du pied d'Hippolyte et l'intervention en elle-même sont décrites à partir d'un discours scientifique, plus précisément, médical :

Cependant, pour savoir quel tendon couper à Hippolyte, il fallait connaître d'abord quelle espèce de pied-bot il avait.

Il avait un pied faisant avec la jambe une ligne presque droite, ce qui ne l'empêchait pas d'être tourné en dedans, de sorte que c'était un équin mêlé d'un peu de varus, ou bien un léger varus fortement accusé d'équin. Mais avec cet équin, large en effet comme un pied-de-cheval, à peau rugueuse, à tendons secs, à gros orteils, et où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer, le stréphopode, depuis le matin jusqu'à la nuit, galopait comme un cerf. On le voyait continuellement sur la Place sautiller tout autour des charrettes, en jetant en avant son support inégal. Il semblait même plus vigoureux de cette jambe-là que de l'autre. A force d'avoir servi, elle avait contracté comme des qualités morales de patience et d'énergie, et quand on lui donnait quelque gros ouvrage, il s'écorait dessus, préférablement.¹¹

Bien que personnage secondaire, le boiteux Hippolyte participe en partie à la tension dramatique du roman. L'opération ratée de son équin provoque son destin éminemment

¹⁰Hamon (P.), « infirmité », in *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914*, t.1., Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 416.

¹¹Flaubert (G.), *Madame Bovary*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche », 1972 (1856), p. 208.

malheureux. Son corps finit encore plus déviant et bancal qu'il ne l'était initialement (sa jambe gangrenée est amputée).

De son côté, Zola marque une propension au dévoilement du corps dans leurs détails lisibles et visibles. Il campe une « fratrie » de personnages infirmes, à l'exemple de la mère Raquin (dans *Thérèse Raquin* et la mère Phasie (dans *La bête humaine*). Un autre personnage retient particulièrement notre attention : celui de Marie Guersaint, une jeune fille infirme¹². Dans son portrait triomphe le mysticisme. Sa guérison lors de son pèlerinage à Lourdes constitue le ressort principal de l'intrigue. Sa trajectoire montre son passage d'une pauvre enfant paralysée et souffrante à celui de jeune femme devenue pubère et ingambe grâce à sa foi en la Vierge.

Marie de Guersaint, à l'image d'Angélique Rougon (*Le Rêve*), est ainsi une autre figure zolienne de jeune femme éternellement vierge. Elle a remis sa virginité à la Sainte Vierge en faveur de son don de guérison¹³. Elle incarne comme sa consœur Bernadette dans *Lourdes* une figure bloquée dans l'enfance. Elle est en effet décrite comme une « enfantine délicate, petite fille à vingt-ans »¹⁴. Elle « symbolise cet état liminaire entre rêve et réalité, entre enfance et puberté. »¹⁵ La « dimension pathologico-liminaire »¹⁶ du personnage de Marie s'explique également par la nature hystérique de sa paralysie¹⁷. La figure de la paralysée est par ailleurs révélatrice d'un imaginaire collectif, les croyances en les guérisons miraculeuses de Lourdes. Figure de miraculée¹⁸ (ou de prétendue miraculée¹⁹), Marie devient porte-parole de la communauté des croyants. De même que Bernadette, elle est une « voyante [qui] est l'intermédiaire entre le monde du surnaturel et celui du social. Inachevée du point de vue de l'initiation et des franchissements « normaux » des étapes de la vie, mais, en même temps, sur-initiée par un savoir de l'au-delà [...] »²⁰ En effet, si elle guérit physiquement et se conforme donc à la norme corporelle, elle demeure en revanche sur le

¹² Et cela parce que notre thèse porte précisément sur les personnages juvéniles.

¹³ L'on peut se référer au chapitre IV, « Quatrième journée ».

¹⁴ Ménard (S.), *Emile Zola et les aveux du corps : les savoirs du roman naturaliste*, Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 273.

¹⁵ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 58.

¹⁶ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 62.

¹⁷ À ce sujet, on peut se reporter à au chapitre « Remodelage du corps et portrait dysharmonique » de l'essai de Sophie Ménard, *Zola et les aveux du corps*, *op.cit.*, pp. 182-187.

¹⁸ Zola (É.), *Lourdes*, in *Œuvres complètes*, t. 7, Paris : Cercle du livre précieux, 1968, p. 240. Le quatrième chapitre de *Lourdes* se structure autour de son expérience de prétendue miraculée, ainsi que du récit qu'elle relate à une foule passionnée : « [...] des fourmillements m'ont prise dans les jambes [...] Les fourmillements ne cessaient plus, il m'a semblé que mon sang bouillonnait, une voix me criait : « Lève-toi ! Lève-toi ! » Et j'ai senti le miracle dans un grand craquement de tous mes os, de toute ma chair comme si j'étais frappée de la foudre ! [...] Ce sont d'abord les jambes que la Sainte Vierge a délivrées, continua-t-elle. J'ai eu la sensation très nette que les liens de fer qui les nouaient glissaient le long de ma peau, comme des chaînes brisées. [...] C'était fini, je n'avais plus mon mal, il s'était envolé. »

¹⁹ Selon Henri Mitterand (Préface à E.Zola, *Œuvres complètes*, t. 7, *op.cit.*, p.19) la maladie qui paralyse Marie est foncièrement « d'origine nerveuse et elle peut être guérie par une foi vive, dans un moment de surexcitation. Elle va à Lourdes et, dans les trois journées d'exaltation du pèlerinage, elle guérit. On crût au miracle. Ce n'est pas un miracle. » Cette illusion d'une guérison miraculeuse est, en effet, démentie par Pierre, un prêtre et fidèle compagnon de Marie.

²⁰ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 69.

seuil de son destin de femme en tant qu'éternelle vierge, « éternelle jeune fille »²¹. Elle entre dans la lignée d'Angélique et de Bernadette, par son statut de « personnage liminaire » porteur d'ambivalences. Aussi est-ce pour cette raison que le personnage de Marie Guersaint nous intéresse particulièrement. Il nous semble (et nous tenterons de le démontrer au cours de notre réflexion) que les personnages d'enfants et d'adolescents handicapés de notre corpus, peuvent eux aussi, pour la plupart, être définis comme à la fois mal initiés (parce qu'inachevés physiquement) et sur initiés (« au plan sacré »²² ou à un ordre suprasensible).

Dans *L'Assommoir*, ce n'est plus un personnage de paralytique que Zola dépeint mais un personnage de boiteuse. Le surnom de « Banban » désigne précisément Gervaise, au travers de sa boiterie, comme en atteste ce passage : « Elle [Madame Lorilleux] s'interrompt, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. – Regardez-la! S'il est permis! ... Oh! la banban²³! Et ce mot : la Banban courut dans la société. [...] »²⁴ Ce surnom - aussi orthographié « bamban » - sera attribué à d'autres personnages boiteux, tels que le « bamban » du *Petit chose* de Daudet²⁵, ou encore la petite fille réfugiée, atteinte d'un pied-bot, dans *L'hirondelle sous le toit* de Lucien Descaves.²⁶

Dans la conception naturaliste de Zola, la boiterie de Gervaise est tributaire de l'hérédité. Elle préfigure et actualise la « dégringolade de la banban » dans l'alcoolisme puis dans une déchéance absolue. Cette boiterie revêt toutefois aussi une dimension symbolique dans l'économie culturelle du roman. Marie Scarpa met ainsi en avant « les aspects carnavalesques du parcours de l'« oie »²⁷ Gervaise, la « reine » des blanchisseuses, que la boiterie constitue en reine Pédauque du quartier et dont le roman raconte l'in-détronisation. »²⁸

Evoquons également les quelques enfants infirmes décrits par Zola, à l'instar de ceux de la famille Maheu dans *Germinal* : Jeanlin et Alzire Maheu. Le premier est ainsi décrit par Zola, dans son dossier préparatoire : « le petit estropié doit jouer un rôle [...]. Je lui donne tous les vices,

²¹ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Champion, 2009.

²² Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, p. 34.

²³ Larchey (L.), *Les Excentricités de la langue française*, 1859, p. 376 : « Dans le peuple, on appelle aussi banban une personne boiteuse, sans doute à cause du bruit particulier de sa démarche, lorsque les pieds frappent inégalement la terre); 1877 subst. fém., *supra* ex. 2. Plus vraisemblablement de la racine onomatopéique *bamb(al)*, v. *ribambelle* exprimant l'idée d'un balancement (cf. *FEW* t. 1, 228 b) que de *banca** par redoublement de la syllabe initiale exprimant la démarche irrégulière du boiteux (cf. *FEW* t. 15, 1, 58 b). »

²⁴ Zola (É.), *L'Assommoir*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche », 1996 (1877), p. 122.

²⁵ Daudet (A.), *Le Petit Chose*, Œuvres I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 (1868) p. 45 : « Bamban - nous l'avions surnommé Bamban à cause de sa démarche plus qu'irrégulière [...] »²⁵.

²⁶ Descaves (L.), *L'hirondelle sous le toit*, Paris : Albin Michel, 1924, p. 135 : « Banban était le surnom que les fillettes de la Ferme Bourrue avaient donné à Nanette pour la mortifier. En classe, on l'appelait plutôt la Tite Bote. ».

²⁷ Marie Scarpa, dans *Le Carnaval des Halles* (Paris : CNRS Editions, 2000, note 76 p.185) précise ainsi l'analogie entre Gervaise et l'oie qu'elle offre en repas à ses convives : « [...] comme l'oie grasse de la fête, Gervaise est l'oie blanche, grasse, blonde qui va être sacrifiée par son quartier. [...] Mais Gervaise est aussi une oie de Carnaval : la reine de la mi-Carême boîte, comme la fameuse reine Pédauque (« pied d'oie ! »). »

²⁸ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 237.

voleur, paillard, gourmand : le total dégénéré de tous les vices des houillères ». ²⁹ En somme, sa déviance physique se double d'une déviance morale. Alzire, elle, est représentée comme une petite bossue au caractère angélique. Enfin, Hilarion, dans *La Terre* est décrit à la fois à travers sa disgrâce physique et son idiotie : « bancal, la bouche tordue par un bec-de-lièvre » et « sans malice, [...] si bête que personne ne voulait le faire travailler » ³⁰ Il est marqué par une double incomplétude, physique et physiologique.

Nous souhaitons conclure ce très succinct panorama par le portrait de la mère Clochette ³¹ de Maupassant. Il se dissocie en effet de la tradition des portraits réalistes de boiteux, y compris de celui du béquillard aux jambes de bois, dans la nouvelle « L'infirme ». En effet, dès l'incipit le narrateur-personnage qualifie la boiterie de la vieille couturière par le biais de la métaphore maritime filée du « navire à l'ancre ». Sa boiterie quitte alors le champ du prosaïque pour gagner en force poétique, au point de prendre la forme d'une hypotypose :

Elle boitait non pas comme boitent les estropiés ordinaires, mais comme un navire à l'ancre. Quand elle posait sur sa bonne jambe sur son grand corps osseux et dévié, elle semblait prendre son élan pour monter sur une vague monstrueuse, puis, tout à coup, elle plongeait comme pour disparaître dans un abîme, elle s'enfonçait dans le sol. Sa marche éveillait bien l'idée d'une tempête, tant elle se balançait en même temps ; et sa tête toujours coiffée d'un énorme ruban blanc dont les rubans lui flottaient traverser dans le dos, semblait traverser l'horizon du nord au sud et du sud au nord, à chacun de ses mouvements. ³²

Quelques figures emblématiques de l'enfant infirme, en littérature de jeunesse

Cette lignée littéraire du personnage handicapé permet d'éclairer – au moins latéralement - l'étude des représentations de ce même personnage en littérature de jeunesse. Au fil de notre réflexion, seront alors mis en lumière les effets de continuité ou à l'inverse de rupture dans la conception du personnage handicapé, notamment à travers les rapports du texte et de l'image.

Malgré la spécificité de son corpus et surtout de ses lecteurs, la littérature de jeunesse réinvestit dans sa poétique du handicap certains des thèmes et motifs ou encore des techniques narratives initiées par la « grande » littérature. À vrai dire « la littérature de jeunesse s'inscrit dans une double histoire, celle de la littérature générale et celle qu'elle a construite elle-même. » ³³

²⁹ Zola (É.), *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10307, f°442r – 446.

³⁰ Zola (É.), *La Terre*, in *Œuvres complètes, t. XINI*, Paris : Nouveau Monde Editions, 2006, p. 295.

³¹ La boiterie la mère Clochette résulte d'une sévère correction infligée, dans sa jeunesse, par son employé, le Père Grabu, du fait de sa liaison avec son fils.

³² Maupassant (G.), « Clochette », *Contes et nouvelles II*, Paris : Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade, 1979 (1886), pp.851-857 et p. 852.

³³ Nières-Chevrel (I.), *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris : Didier Jeunesse, 2009, p. 122.

En littérature de jeunesse, l'une des figures pionnières de l'enfant infirme est donc celle de *François le bossu* de la Comtesse de Ségur³⁴. Ce garçon est décrit comme « gros d'une tournure singulière »³⁵ à cause d'une chute qui l'a rendu bossu. Sa singularité physique, en tant qu'objet de la description et de la narration, est au cœur du système axiologique du récit. L'hétérogénéité énonciative met à jour la dissonance des « instances évaluantes »³⁶ vis-à-vis de l'infirmité de François. Il est stigmatisé et marginalisé par certains personnages à cause de son infirmité et donc de sa non-conformité à une norme physique dominante³⁷. Toutefois, les jugements dépréciatifs des personnages malveillants (Adolphe, Maurice ou la mère de Christine) sont toujours contrebalancés par les jugements valorisants du narrateur et de personnages altruistes, Christine par exemple. La « mise en polyphonie évaluante »³⁸ se manifeste notamment dans le cinquième chapitre du roman, éloquentement intitulé « Attaque et défense » :

Maurice et Adolphe de Sibran examinaient avec une curiosité moqueuse le pauvre François, qu'ils ne connaissaient pas encore ; Hélène et Cécile de Guilbert chuchotaient avec eux et jetaient sur François des regards dédaigneux. « Qui est donc ce drôle de petit bossu ? demanda Maurice à Bernard.

-BERNARD : C'est un ami que nous voyons depuis deux ans environ et qui est très bon garçon. [41].

Deux visions antinomiques portées sur l'infirmité de François sont soutenues par l'opposition entre les termes péjoratifs (« dédaigneux », « drôle de petit bossu », connoté ici négativement dans le sens de « bizarre ») et l'adjectif positif « bon », amplifié par l'adverbe « très ». La défiance d'Adolphe et de Maurice est mise à mal par le jugement mélioratif de Bernard ainsi que par le « discours évaluatif d'escorte » qu'assume le narrateur. En somme, les visées éthiques du roman sont soutenues par la mise en exergue des instances énonciatives qui valorisent François. La bonté morale l'emporte alors sur la beauté physique.

La « morale en action »³⁹ de *François le bossu* tourne autour de jeux de miroir. Maurice est construit comme « le double inversé » de François. S'il devient handicapé à son tour comme François, c'est pour expier une mauvaise conduite. Ainsi, le trajet narratif et initiatique de Maurice se définit comme « un trajet spirituel qui le mène avec l'aide de François à la communion et à la

³⁴ *François le bossu* est initialement paru sous forme de feuilleton, en 1864, dans *La semaine des enfants. Magasin d'images et de lectures amusantes et instructives*, avant d'être notamment intégré à « La bibliothèque rose illustrée », en 1864 (avec des illustrations d'Emile Bayard).

³⁵ Ségur (S.), *François le bossu*, Paris : Casterman, 2004, p. 8.

³⁶ Hamon (P.), *Texte et idéologie*, Paris : P.U.F., 1997, p. 21

³⁷ Cette stigmatisation paraît, en outre, inclure une dimension genrée : François est un garçon petit (peut-être trop...) et faible. Il est donc en marge des codes culturels de la masculinité.

³⁸ Hamon (P.), *op.cit.* p. 25.

³⁹ Comme le montre Isabelle Nières, dans son article « Du conte mondain au roman chrétien... », *op.cit.*

mort chrétienne. »⁴⁰ François finit quant à lui par être débarrassé de sa bosse grâce à « un système mécanique » [181]. « Si le miracle intervient à travers la médecine, c'est tout d'abord parce que François en est digne, qu'il l'a mérité et que sa vertu doit être récompensée. »⁴¹ Cette « transfiguration finale du héros »⁴² est l'objet du chapitre « métamorphose de François »⁴³. Ce dénouement rappelle celui de *Riquet à la houppe*. L'évolution physique du personnage marque son passage de l'enfance à l'âge adulte. Aussi, la fin du roman se conclut-elle par le mariage de François avec Christine ainsi que par l'effacement de son infirmité.

Des personnages au corps singulier sont également dépeints par les contes populaires, les *Deux bossus* et *Jean-mon-hérisson*⁴⁴ de Grimm ; *Riquet à la houppe*⁴⁵ de Charles Perrault ; *La belle et la bête* de Leprince de Beaumont. Il s'agit de personnages au corps difforme, monstrueux ou hybride. Or, l'infirmité - le nanisme, plus particulièrement - est donnée à voir dans *Le Petit poucet*, de Perrault⁴⁶ et *La petite Poucette* d'Andersen. Quant aux héros de *La fille sans mains* de Grimm et *Le petit soldat de plomb* d'Andersen, ils ont un membre atrophié. Ces deux contes sont caractérisés par la violence et la subversion.

En raison d'une infirmité de naissance, le petit soldat de plomb est unijambiste. Ce jouet personnifié se distingue de ses semblables par son incomplétude physique.

Tous les soldats se ressemblaient parfaitement, à l'exception d'un seul, qui n'avait qu'une jambe : on l'avait jeté dans le moule le dernier, et il ne restait pas assez de plomb. Cependant il se tenait aussi ferme sur cette jambe que les autres sur deux, et c'est lui précisément qu'il nous importe de connaître.⁴⁷

Les rocambolesques aventures de ce petit soldat se soldent par un dénouement tragique. Il meurt embrasé dans un poêle quoiqu'aux côtés de la petite danseuse de papier dont il était éperdument épris.

⁴⁰ Nières (I.) : « Du conte mondain au roman chrétien : Riquet à la houppe et François le bossu », in *L'Orne de la comtesse de Ségur. Fiction et réalité*, t. II. Actes du colloque d'Alençon, Alençon : Conseil général de L'Orne, 1992, p. 44.

⁴¹ Kreyder (L.), « François ou comment redresser les bossus », in *L'enfance des saints et des autres. Essai sur la comtesse de Ségur*, Fasano : Schena-Nizet, 1987, pp. 182-187 et p. 185. De fait, en ce qui concerne François, son « comportement exemplaire lui vaut d'être gracié [...] », p. 186.

⁴² Nières (I.), *op.cit.*, p.42. Selon Isabelle Nières, « [...] le roman renoue avec le lien magique entre l'amour et la métamorphose. » p.47. Toutefois, la « transfiguration finale du héros [ne serait qu'] une simple illusion de l'amour. », p. 42.

⁴³ Il est ainsi décrit : « François devenu grand comme son père, droit, robuste, le visage coloré, la barbe et les moustaches complétant l'homme fait. » (p.182).

⁴⁴ Jean est un personnage de petit garçon au corps hybride de petit garçon, du fait de sa tête de hérisson.

⁴⁵ Ce personnage est non seulement caractérisé par sa laideur mais aussi par son corps difforme parce que bossu. Et à cause de cette malformation, il boite.

⁴⁶ Notons toutefois que dans *Le petit Poucet*, la petite taille du personnage est montrée non pas comme une faiblesse mais comme une force.

⁴⁷ Grimm (J.), « Le petit soldat de plomb », in *Contes*, Paris : Hachette, 1856.

L'infirmité de l'héroïne de *La jeune fille sans mains* apparaît bien plus affligeante parce que non accidentelle. Son propre père la mutile à cause d'un pacte passé avec le Diable.

Alors une fois de plus il [le Diable] ne put l'approcher et dit plein de colère au meunier : "Coupe-lui les mains, sinon elle m'échappe !" Le meunier fut épouvanté et répondit : "Comment pourrais-je couper les mains de ma propre fille ?" Alors le Malin le menaça et dit : « Si tu ne le fais pas, tu es à moi et c'est toi que je prendrai » Le père prit peur et promit d'obéir. Il alla donc trouver sa fille et lui dit : « Mon enfant, si je ne te coupe pas les deux mains, le diable m'emportera, et dans ma peur je le lui ai promis. Aide-moi donc dans ma détresse et pardonne-moi le mal que je te fais. » Elle répondit : « Cher père, faites de moi ce que vous voulez. Je suis votre enfant." Puis elle tendit ses deux mains et se les laissa couper. [...] »⁴⁸

La morale de cette histoire est somme toute sauvée puisque la jeune fille finit par être protégée par un ange du Seigneur et que par volonté divine ses mains lui repoussent.⁴⁹ Sa malformation disparaît alors et marque son retour à la norme physique. Quant au motif des mains coupées, il entre en intertextualité avec celui du pied mutilé de Cendrillon. Les sœurs de cette dernière s'entaillent elles-mêmes le pied (le gros orteil pour l'une, le talon pour l'autre), sur une injonction de leur mère, afin qu'il entre dans le petit soulier de Cendrillon. Ce sacrifice corporel se justifie par un enjeu considérable : le mariage avec le prince.

La mise en scène du handicap dans les contes semble donc marquée par l'ambivalence et la complexité. Le plus souvent l'intrigue donne à voir le passage d'une situation initiale dysphorique à une situation finale euphorique. Le dénouement se conclut alors par un état d'équilibre pour le personnage. Toutefois, comme l'observe justement Nicole Belmont :

Il arrive que certains ne réussissent pas à opérer ce retournement du départ originare tragique vers sa résolution heureuse et pleinement satisfaisante pour l'auditeur. Et curieusement leurs versions sont révélatrices du malheur consubstantiel à l'humanité : la mort. Elles sont comme une tentative de refus de ce pacte fondamental au conte merveilleux.⁵⁰

Cette « logique de l'anti-contes » est notamment à l'œuvre dans *Le petit soldat de plomb*. De même si la plupart des récits de notre corpus se conforment à la convention de la fin heureuse,

⁴⁸ Grimm (J.), *La jeune fille sans mains*, in *Contes*, Paris : Folio Classiques, 1976, pp. 121-130 et pp. 122-123. Jacob Grimm s'inspire, ici, du conte folklorique de *La jeune fille aux mains coupées*, qui renvoie au conte type n°706, dans la classification d'Arne et Thompson (« The Maiden without hands, in *The Type of the Folktale*, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1973, pp. 240-241, n°706.) On peut aussi se référer à P. Delarue et M.-L. Tenèze, *Le conte populaire français, t.II*, pp. 618-632, conte-type 706 « la jeune fille aux (bras) mains coupé(e)s ».

⁴⁹ Grimm (J.), *op.cit.*, p. 127 : « La blanche demoiselle répondit : "Je suis un ange envoyé par Dieu pour prendre soin de toi et de de ton enfant." Et elle resta sept ans dans la maison et fut bien soignée, et à cause de sa piété, ses mains coupées lui repoussèrent par la grâce de Dieu. »

⁵⁰ Belmont (N.), *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, Paris : Editions Corti, 2017.

d'autres la contournent. Par conséquent, aussi bien dans les contes que dans notre corpus, la vision donnée du handicap n'est pas forcément enjolivée ou édulcorée.

Inscription dans le champ éditorial de la littérature (de jeunesse)

La littérature de jeunesse s'enracine fréquemment autour de discours et de représentations sur l'altérité dont les visées sont diverses : didactiques, idéologiques ou plutôt éthiques, philosophiques ou encore esthétiques. Cette volonté de dire et de montrer à des jeunes lecteurs les multiples visages de l'Autre s'inscrit dans une démarche de sensibilisation aux différences physiques, socio-culturelles, ethniques, religieuses, générationnelles, ou encore liées au sexe. Le personnage porteur d'une différence et en marge d'une norme socio-culturelle établie est au service d'un appel à la tolérance, au respect de l'autre dans son altérité, ainsi qu'à la solidarité. Aussi, le « vivre-ensemble » est le maître mot de cette littérature de jeunesse⁵¹ qui se veut en un sens une « école de vie »⁵². Elle se pense en effet comme un lieu de formation ainsi qu'un « lieu d'exploration et de questionnements de l'identité, un moyen de donner aux jeunes des outils pour formuler leur propre identité et comprendre celle des autres. »⁵³ De ce fait, cette littérature a toute sa place dans l'enseignement scolaire qui œuvre en faveur d'une éducation à la citoyenneté, à la diversité ou encore à l'inclusion. Aussi, certains livres destinés à la jeunesse semblent-ils se fonder voire se légitimer au nom de valeurs morales mais aussi citoyennes profondément humanistes. Cette éthique se double d'une fonction éminemment didactique ou pédagogique, comme l'attestent les nombreux documentaires pour les enfants, sur les différences en général ou sur le handicap en particulier.⁵⁴

A l'instar des personnages en proie à diverses maladies (maladies rares, cancer, leucémie, épilepsie, etc.), ou à des troubles de l'apprentissage (dyslexie, dyphasie...), de l'attention (hyperactivité...), les personnages handicapés occupent une place importante en littérature de

⁵¹La série « Vivre-ensemble », publiée par Bayard Jeunesse, offre un explicite exemple de documentaire-plaidoyer, en faveur de cette valeur. Un volume de 1999 est intitulé *Vivre ensemble : les différences*. L'on peut encore citer cet autre manuel destiné plutôt à des adolescents : Ijalkow (J.), Garcia (J.), Cayre (P.), *La différence*, Paris : Magnard, 1999.

⁵²À ce sujet, on peut lire le numéro 13 de *La raison publique*, paru en 2010 et intitulé « La littérature de jeunesse, une école de vie ? », Consulté le 3 Mai 2017, disponible sur : <http://www.raison-publique.fr/article368.html>.

⁵³Bacholle-Bošković (M.), « Des minorités plus visibles : réflexions d'auteurs jeunesse », in *Raison publique, op.cit.*, pp. 361-362.

⁵⁴Une dizaine de documentaires - écrits par des médecins ou des écrivains et des illustrateurs - engage une réflexion sur le handicap, à travers des mises en situation fictionnelles de personnages handicapés ou à partir de questions posées par des enfants. Ces documentaires ont pour vocation d'aider les lecteurs à comprendre, accepter le handicap et à dépasser ainsi et leurs préjugés et leurs craintes. A titre d'exemples : Dolto (C.), *Vivre avec un handicap*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2008 ; Ledu (S.), Richard (L.), *Le handicap*, Toulouse : Milan, 2007 ; Boutaudou (S.), Lebot (S.), *Handicap même pas peur*, Toulouse : Milan, 2007 ; ZEP, *Changeons de regard. Faut pas avoir peur*, Handicap International, Glénat, 2003, ou encore, plus récemment, Bordet-Petillon (S.), Leersneder, Laget (E.), *Le petit livre pour parler du handicap*, Paris : éditions Bayard, coll. « Les petits livres citoyens », 2017.

jeunesse. Leur visibilité s'accroît lors de l'essor de la littérature de jeunesse à la fin des années 90 et en suit la même fulgurante expansion dans les années 2000 et 2010.

Différents handicaps sont présents tels que la cécité, la surdité, le handicap mental (représenté par la trisomie 21), le handicap psychologique (représenté, en grande partie par l'autisme) - ou encore le handicap physique. Quant au personnage handicapé, il n'est parfois qu'un simple personnage secondaire, un ami ou un membre de la famille du protagoniste principal. Il investit néanmoins le plus souvent le cœur même de l'intrigue ; il endosse même dans certains romans le rôle de « personnage-référentiel »⁵⁵. Ce personnage historique est tantôt une figure scientifique, comme Louis Braille⁵⁶, tantôt une figure culturelle et artistique comme Helen Keller⁵⁷ (muette, sourde, aveugle) ou Frida Kahlo (paralysée)⁵⁸. Tous les trois ont su dépasser leur handicap grâce à leurs aptitudes intellectuelles et/ou artistiques. La mise en récit de ces histoires vraies soutient donc les intentions didactiques et édifiantes des écrivains.

De façon générale, les personnages porteurs de différents handicaps peuplent, alternativement et plutôt « équitablement », l'espace fictionnel des albums, romans et bandes dessinées mais aussi des documentaires. Ces représentations du handicap prédominent dans les grandes maisons d'édition qui régissent le champ de la littérature de jeunesse : L'École des Loisirs, Bayard Jeunesse, Hachette Jeunesse, Casterman, Gallimard Jeunesse, Magnard⁵⁹ ou encore Flammarion et deux de ses collections de renommée : « Les classiques du Père Castor » et « Castor Poche »⁶⁰. La philosophie qui sous-entend la ligne éditoriale de Castor Poche est d'ailleurs : « faire grandir les enfants dans l'enthousiasme, dans le respect de l'autre, dans la curiosité et le respect de la différence. »⁶¹ Ces différentes maisons d'éditions donnent une forte impulsion à la mise en mots et en images des handicaps en littérature de jeunesse.

⁵⁵ Hamon (P.), « Statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 12.

⁵⁶ Davidson (M.), *Louis Braille, l'enfant de la nuit*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2001.

⁵⁷ Marchon (A.), Camil (C.), *Helen, La petite fille du silence et de la nuit*, Paris : Bayard Jeunesse, « Belles Histoires », 1990. Hickok (L.-A.), *L'histoire d'Helen Keller*, Paris : Pocket junior, 1997 ; Davidson (M.), *Lemoine (G.), La métamorphose d'Helen Keller*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2001.

⁵⁸ Nicolas, (S.), *Frida et Kahlo*, Québec : Éditions Le Loup de gouttière, Collection « Les petits loups », 2000. Croteau, (M.-D.), *La poupée cassée : un conte sur Frida Kahlo*, Paris : Les 400 coups, 2009 ; Winter (J.), Juan (A.), *Frida*, Paris : Gautier-Langereau, 2006.

⁵⁹ Un des albums de notre corpus, *Les boutons du diable* a été édité par La Farandole, une maison d'édition française liée au Parti communiste français. Cet album s'inscrit dans la veine du réalisme social défendu par cet éditeur. Ainsi, les auteurs « abordent dans leurs livres des thèmes comme le racisme, l'injustice, la conquête de la liberté et l'engagement citoyen. » (Piquard (M.), « La Farandole », in *Dictionnaire du livre de jeunesse, op.cit.*, pp. 348-349 et p. 349).

⁶⁰ « Le projet du Père Castor est à la fois éducatif et éditorial. Paul Faucher créé chez Flammarion un secteur novateur de livres pour enfants sous le signe du castor, animal constructif ayant la réputation de prendre soin de ses petits, handicapés. Il en assure la direction jusqu'à son décès en 1967. », in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris : Cercle de la librairie, 2013, p. 729.

⁶¹ Delard (C.), « La représentation du handicap dans la littérature de jeunesse : un moteur d'espoir », in *Littérature, jeunesse et handicap : questions d'accès, questions de construction*, Suresnes : Editions de l'INS HEA, pp. 163-168. Claire Delbard rappelle également que de nombreux romans abordant la question du handicap ont été publiés dans la collection Castor Poche. La thématique du handicap physique est par exemple abordée dans ces quatre romans (dont les

Rue du monde, Des Ronds dans l'O, Les 400 coups, ou encore les Éditions Balivernes offrent l'exemple de maisons d'édition indépendantes qui intègrent à leur catalogue des publications sur les handicaps. Certaines d'entre elles se spécialisent exclusivement sur les handicaps ou alors sur un handicap particulier⁶². Tel est le cas notamment de l'association *Grandir d'un monde à l'autre*, à l'origine des Éditions d'un monde à l'autre dont la ligne éditoriale est axée sur les représentations de l'altérité, ainsi que sur la lutte contre les discriminations. De même, la maison d'édition Yes they can s'est développée autour de la collection « Au pays des fruits Kiki » qui met en scène des personnages fantaisistes et allégoriques. Ces deux maisons d'édition spécialisées prônent un discours sur le respect des différences, dont l'infirmité, ainsi que sur l'entraide.

Le handicap physique est l'un des handicaps les plus prégnants dans le champ de la littérature de jeunesse. Aussi, avons-nous pris le parti de nous focaliser exclusivement sur ce type de handicap, dans la mesure où il touche au corps et à l'apparence du héros, lesquels sont au cœur de notre questionnement. Le handicap moteur constitue, de fait un stigmat, immédiatement visible et montrable. Nous traiterons uniquement des personnages paralysés des membres inférieurs et ayant alors des troubles (partiels ou complets) de la motricité.

La thématique de l'infirmité investit les trois principaux genres et formes littéraires du champ de la littérature de jeunesse : les albums, les romans et les bandes dessinées.⁶³ De même, deux pièces de théâtre, à savoir *Camino* et *Chant de mines*, mettent en scène des personnages handicapés. Ces différents textes s'adressent à un lectorat « cible » déterminé particulièrement par son âge. D'où la prégnance de collections classées selon ce critère ou selon le niveau de lecture⁶⁴.

Entre 1979⁶⁵ et 2015⁶⁶ paraît une trentaine d'albums : huit dans les années 80, quatre dans les années 90, dix dans les années 2000 et sept dans les années 2010. Ces albums s'adressent aussi

deux premiers font partie de notre corpus) : *Demain, je repartirai* de Maria Ewa Letki et d'Yves Beaujard, *Le secret du feu* d'Henning Mankell, *Balles de flipper* de Betsy Byars et *Le conquérant* de Marguerite de Angeli. Quant à *Ma meilleure copine*, il est édité dans la collection « Castor Cadet » (s'adressant aux jeunes lecteurs, dès 8 ans).

⁶² Par exemple, les éditions Autistes dans la cité ou L'Espace Sourds Edition qui publie notamment plusieurs volumes sur Woopy, un petit héros non entendant. Dans ces albums, se trouve en regard au texte sa traduction en langue des signes. Un double dispositif d'écriture analogue caractérise le catalogue de maisons d'éditions orientées dans les représentations de la cécité. Aussi, dans leurs albums, l'écriture traditionnelle et l'écriture braille s'enchevêtrent. Ces textes qui traitent de la cécité sont de cette manière rendus accessibles aux lecteurs non-voyants.

⁶³ Il est à noter que notre corpus principal (comportant soixante œuvres) a été élaboré, grâce à de nombreuses ressources internet dédiées à la littérature de jeunesse : Ricochet (une base de données de référence en littérature de jeunesse francophone), les catalogues des éditeurs jeunesse, la bibliographie de La joie par les livres ainsi que d'autres bibliographies - élaborées notamment par des bibliothèques - sur le handicap, ou encore la bibliographie « Au-delà de nos différences » réalisée par l'AWIPH (l'Agence wallonne pour l'insertion des personnes handicapées).

⁶⁴ Ainsi, dans la collection Castor Poche Junior (s'adressant aux jeunes lecteurs dès 9/10 ans) sont édités *Demain je repartirai* et *Balles de Flipper*, tandis que dans la collection Castor Poche Senior (s'adressant aux jeunes lecteurs dès 10/11 ans) paraissent les titres *Le secret du feu* et *Le Conquérant*. Or, ces deux derniers titres (qui font partie de notre corpus) traitent, avec plus de gravité, du handicap.

⁶⁵ Les trois premiers albums « pionniers », dans ce domaine sont : Monchoux (M.-C.) *Alexis, le petit garçon qui n'a jamais marché*, Paris : Magnard, 1979 ; Hastey (A.), *Les boutons du diable*, Paris : La farandole, 1980 ; Neveu (P.), *La petite fille soulevant un coin du ciel*, Paris : Magnard, 1981

⁶⁶ En 2015, cinq albums sur le handicap physique sont parus : Dunand Pallaz (S.) et Turrel (S.), *Le chat loupé*, Francheville: Balivernes 2015 ; Bernard (F.), Roca (F.), *Jésus Betz*, Paris : Éditions du Seuil, 2001 ; Jung (J.-H.),

bien à des tout-petits de trois ans - comme le mentionne la première ou la quatrième de couverture - qu'à des jeunes lecteurs de sept ou huit ans.

Ces publications paraissent chez de nombreux éditeurs issus aussi bien de la grande ou moyenne édition (Magnard, École des loisirs, Père Castor, Milan, Casterman, Hemma, Nord-Sud, Éditions du Seuil ou encore Mame⁶⁷) que de l'édition restreinte (Rue du monde, Des ronds dans l'O, D'un monde à l'autre, Balivernes, Frimousse, Éditions Millefeuilles, etc.). Or, certaines des maisons d'édition indépendantes sont des fleurons de la littérature de jeunesse, à l'instar de Rue du Monde, fondée en 1996 par Alain Serres, écrivain pour la jeunesse. « Rue du monde porte la marque de son créateur militant qui relève le défi de l'engagement culturel, en s'appuyant sur des exigences de citoyenneté et de solidarité »⁶⁸. Aussi, les éditions restreintes de diffusion sont-elles principalement déterminées par des enjeux esthétiques et ou ludiques, comme l'affiche le credo des éditions Balivernes : « Des histoires pleines d'humour et de couleurs à partir de 3 ans ! » Ces éditions privilégient en somme la « valeur symbolique »⁶⁹ des livres.

Nombre de romans sur le handicap - une soixantaine, plus précisément - paraissent entre 1989⁷⁰ et 2017⁷¹ durant une période analogue à celle des albums. Plusieurs titres paraissent chez Bayard Jeunesse⁷² et pour la plupart sont rattachés aux deux magazines pour la jeunesse de Bayard Presse, « J'aime lire » pour les enfants et « Je bouquine »⁷³ pour les adolescents. À l'exemple des albums, plusieurs titres de romans sur le handicap moteur sont édités par L'École des Loisirs et par Père Castor. Les autres publications proviennent des secteurs de jeunesse de moyenne édition, à

Regarde en haut, Paris : rue du monde, 2015 ; Renaudin (C.), *Le fauteuil de Valentine*, Nancy : Le Verger des Hespérides, coll. « Humanistes en verve », 2015 ; Delerm (M.), *La fée sans ailes* : Paris, Éditions du Seuil, 2015.

⁶⁷ La collection « Tilou, le petit kangourou handicapé » (qui fait partie de notre corpus) a été éditée par Mame, un éditeur catholique français, très influent au XIX^e siècle. Or, les aventures de Tilou ont des visées didactiques et édifiantes assez explicites, comme l'atteste notamment le titre *Ne me regarde pas de travers*. Sur Mame, on peut lire : Cécile Boulaire, « Un éditeur catholique français pour la jeunesse au XIX^e siècle : la maison Mame à Tours et ses collections » (in *Les catéchismes et les littératures chrétiennes pour l'enfance en Europe*, dir. Marielle Colin, pp.157-166, ainsi qu'à la monographie *Mame. Deux siècles d'éditions pour la jeunesse* (dir. Cécile Boulaire), Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012.

⁶⁸ Chabrol Gagne (N.), in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 854.

⁶⁹ Bourdieu (P.) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 234.

⁷⁰ Ewa Letki (M.) ; Beaujard (Y.), *Demain je repartirai*, Paris : Père Castor Flammarion, 1981. Il s'agit du premier roman à être publié sur ce sujet.

⁷¹ Ne serait-ce que pour l'année 2017, cinq romans pour adolescents représentent un(e) adolescent(e) handicapé(e) : Sutherland (K.), *Nos cœurs en désaccord*, Paris : Pocket Jeunesse, 2017 ; Nail (G.), Jourdy (C.), *Bande de zazous*, Paris : Editions du Rouergue, 2017 ; Marot (A.), *Quelques pas de plus*, Paris : Scrineo 2017 ; Heurtier (A.-L.), *Envole-moi*, Paris : Casterman, 2017 ; Vidal (S.), Causse (M.), *Nos cœurs tordus*, Paris : Bayard Jeunesse, 2017.

⁷² La place prépondérante de Bayard, dans les publications de romans (et de documentaires) de jeunesse consacrés aux handicaps, en général et au handicap moteur, plus spécifiquement, reflète son rayonnement dans le champ de la littérature de jeunesse. Ainsi, « Bayard se présente en 2010 comme le 4^e éditeur en France à travers ses marques Bayard jeunesse (25 titres) et Milan, avec 4800 titres au catalogue de ses maisons d'édition en France et au Canada. » ; Piquard (M.), Saint-Martin (I.), « Bonne Presse-Bayard La », in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op.cit, p.122,

⁷³ Murail (M.-A.) ; ill. Pommaux (Y.), *Les Secrets du Docteur Magicus*, Paris : Bayard, « J'aime lire », 1993 ; Leigh Sauerwein ; ill. Urs Landis, *Huchté l'Indien*, Paris : Bayard, « J'aime lire », 1992 [titre qui sera réédité, sous forme de roman et renommé *L'Indien qui ne savait pas courir*] ; Defossez (J.-M.), *Attention, fragile !*, Paris : Bayard Jeunesse « J'aime lire », 2008.

l'exemple de Syros, Bayard Jeunesse, Rageot, Casterman, Actes Sud Junior ou encore Flammarion.

Entre 1991⁷⁴ et 2016⁷⁵ une dizaine de bandes dessinée prend également pour héros ou alors pour personnage secondaire un personnage infirme. La tonalité humoristique est privilégiée dans ces bandes dessinées qui croquent les (més)aventures de personnages qui le plus souvent sont en fauteuil roulant⁷⁶. Aussi, la bande dessinée sérielle *La bande à Ed* dépeint-elle les incartades d'un groupe d'adolescents impertinents et tous porteurs d'un handicap différent. Ils se cristallisent autour d'Ed, leur meneur, en fauteuil roulant. Si l'intrigue roule principalement autour de leurs inconduites, elle ne dissimule pas pour autant les obstacles matériels ou les préjugés auxquels ils sont confrontés en tant que personnes handicapées. Il en est de même pour la bande dessinée (en deux tomes) *Schumi*. En revanche, dans *Petit Polio*, le ton se fait plus grave, plus intime aussi. Le contexte historique et politique de cette bande dessinée détermine l'intrigue, au plan chronologique. Dans le premier tome, la période tumultueuse de la guerre d'Algérie (un des repères temporels clés) contribue à la tension dramatique du texte. Quant à son personnage éponyme, il est atteint de la poliomyélite et se caractérise de fait par sa démarche boiteuse ainsi que par sa chaussure orthopédique. « Petit Polio » évolue puisqu'il gagne en maturité au fil de son parcours narratif. Deux autres tomes lui sont consacrés ainsi qu'à sa famille. Enfin la bande dessinée sérielle *Playlist*⁷⁷, narre les aventures d'un groupe de musique dans lequel est intégrée une jeune pianiste en fauteuil roulant.

Les séries romanesques ou en bandes dessinées sur le handicap s'inscrivent dans le champ de la littérature de masse. Parce qu'elles appartiennent à la grande production, elles sont plus facilement connues du lectorat que les œuvres de la production restreinte. Aussi, un petit garçon handicapé s'invite-t-il comme personnage secondaire de la série populaire « Camille », destinée spécifiquement aux petites filles. Une cavalière handicapée se trouve intégrée à la collection thématique « Grand galop », qui s'adresse aux adolescentes. De même, *Alex est handicapé* est publié dans « Max et Lili », une autre série populaire issue de la collection « Ainsi va la vie ». Les histoires de cette collection, par les thèmes abordés, se trouvent à la croisée de la fiction et du documentaire. Quant à la série de six albums « Une histoire de Tilou », elle relate le quotidien d'un petit kangourou en fauteuil roulant et offre ainsi un autre exemple de personnage récurrent et immuable. De même, Poucette est l'héroïne en fauteuil roulant des *Pastagums*. Cette série a d'abord

⁷⁴Tito, *La briqueterie*. Paris : Casterman, 1991. Un des personnages secondaires est en fauteuil roulant.

⁷⁵Jun (N.), *Les contes de la ruelle*, Paris : Gallimard BD, 2016.

⁷⁶Samanos (P.), *Fauteuil en état de siège*, Saint-Avertin : La boîte à bulles, 2011. Prix Spécial du jury Handi-Livres 2010. Zydrou, *E411, Schumi, t.1, Comme sur des roulettes*, Conches : Paquet, 2011. Le personnage principal, Sébastien Macaire, est en fauteuil roulant.

⁷⁷ Les quatre tomes de *Playlist* sont publiés par Bd Kids Okapi et paraissent entre 2012 et 2015. Nous nous intéressons, plus particulièrement, au premier tome *Le secret de Lucille*.

été diffusée sous la forme de dessins animés avant d'être transposée en petits romans⁷⁸. Mentionnons encore deux séries romanesques : *Le royaume des loups* qui relate en cinq tomes la naissance de Faolan, un jeune loup à la patte courbée, sa mise au ban de sa meute, ainsi que les épreuves qu'il mène pour sa réintégration au sein de sa meute ; ainsi que *Infiltrés* et *Dans l'œil du lynx* qui racontent les missions d'infiltration, au sein de réseaux informatiques, d'un jeune hacker en fauteuil roulant et de sa partenaire.

Les livres pour la jeunesse sur le handicap se divisent majoritairement entre l'espace francophone (France, Québec⁷⁹, Suisse⁸⁰) et anglophone. Les autres publications proviennent, de manière générale de l'Europe : Espagne, Allemagne, Belgique⁸¹ notamment. Ces textes en langues étrangères sont, ensuite, traduits en français⁸². L'album *Une petite bouteille jaune* (publié en collaboration avec Handicap International) jouit de son côté d'une véritable diffusion internationale.⁸³ Cet album - traitant avec sensibilité des mines antipersonnel - a été aussi distingué par l'attribution de deux prix : Le prix Tamarack 2012 (attribué par l'Ontario Library) et le prix Ruralivres d'Argent en 2012. La (sur)visibilité des œuvres sur le handicap passe également par leurs rééditions. L'album *Alice sourit*⁸⁴ compte de nombreuses rééditions successives (entre 1999 et 2015) chez Gallimard Jeunesse. Il en est de même pour le roman *De l'autre côté du mur*⁸⁵, réédité en 2007, 2011 et 2015, toujours chez le même éditeur, Casterman.

Enfin, certains livres sont médiatisés par l'attribution de prix littéraires spécifiques au domaine du handicap. Les bandes dessinées *Une chance sur un million* et *Fauteuil en état de siège* ont respectivement reçu le 2^{ème} prix du 1^{er} Trophée (2011) « Les BD qui font la différence » et le Prix Spécial du jury Handi-Livres 2010. Ce même prix littéraire a été décerné à la bande dessinée *La bande à Ed*, en 2007 ; aux albums *Le lion de Léonie*, en 2009 ; *La petite fille à la jambe de bois*, en 2011 et au roman *Non merci !*, en 2013. Par ailleurs, des prix, plus spécifiquement dédiés à la littérature de jeunesse sont attribués à l'album *Jésus Betz* : le Prix Baobab de l'album, en 2001 ; le prix Daudet, en 2002. De même, *Nos cœurs tordus*, reçoit le Prix Gulli du roman, en 2017.

Un autre exemple de reconnaissance littéraire est illustré par l'attribution de la « Mention spéciale » 2002 du jury œcuménique de la bande dessinée à la série *Petit Polio*. Ce jury récompense une

⁷⁸ De fait, la série des *Pastagums*, créée par PEF et Alain Serres, compte vingt-six dessins animés humoristiques, diffusée de 1994 à 1997 ; puis, publiées, en parallèle, par Gallimard.

⁷⁹ Il s'agit, par exemple, des éditions 400 coups, Editions Enfants Québec, Editions de l'Isatis.

⁸⁰ A l'exemple de Nord-Sud.

⁸¹ Par exemple, les éditions Hemma.

⁸² À l'exemple des albums *Le petit prince paralysé* ; *Alice sourit* ; *Fox* ; *Tico et les ailes d'or* ; ainsi que des romans *La marque de Lucifer* ; *Faolan, le solitaire* ; *Le secret du feu* ; *L'Elue*, etc. Notons que l'album *Alice sourit* (initialement *Susan laughs* et publié en 1999) a aussi été traduit en italien (en 2015) : *Susan ride*.

⁸³ Ce livre publié par les éditions québécoises Isatis a notamment été traduit en anglais, en italien et en espagnol.

⁸⁴ Willis (J.), Ross (T.), *Alice sourit*, Paris : Hachette Jeunesse, 1999 (pour la première édition).

⁸⁵ Hassan (Y.), *De l'autre côté du mur*, Paris : Casterman, 2003 (pour la première édition).

bande dessinée de l'espace francophone européen en raison de ses valeurs esthétiques et morales. La série *Petit Polio* porte un véritable regard syncrétique sur les cultures ethniques et religieuses qui se cristallisent autour de personnages de diverses origines, françaises, algériennes et arméniennes mais aussi de différentes religions, chrétiennes et musulmanes. Cette série⁸⁶ s'articule autour de deux tragédies : la guerre d'Algérie (qui conduit la trame narrative), puis celle du génocide arménien de 1915 dont la grand-mère de Mahmoud se fait la porte-parole.

Le processus de légitimation de la littérature de jeunesse et de sa thématique du handicap physique passe enfin par l'inscription de certaines œuvres au programme de l'Éducation Nationale : *Attention fragile*, *Le Manège de Petit Pierre* ou encore *Tico et les ailes d'or*⁸⁷. Cet album en particulier est valorisé à la fois pour ses valeurs littéraires et esthétiques mais aussi didactiques. Évoquons enfin *Fati n'est plus triste* (sous-titré « *LES ENFANTS HANDICAPÉS* ») qui est non seulement défini comme « Livre de lecture/ à partir de 8 ans »⁸⁸ mais plus encore comme une approche pédagogique. Il s'agirait alors d'« un album narratif conçu pour l'école »⁸⁹ dont le paratexte éditorial guide la lecture de l'enfant/élève.⁹⁰ Cet ouvrage édité par l'EDICEF aborde, à travers le quotidien d'une petite fille handicapée, le problème de la poliomyélite et du programme de vaccination des enfants.

Personnage et univers diégétique

La majorité des récits s'inscrivent dans la veine réaliste⁹¹. Ils s'ancrent dans un cadre spatio-temporel familier à celui du lecteur, c'est-à-dire une époque qui lui est contemporaine. Une structure narrative généralement simple et univoque décrit le quotidien du personnage handicapé⁹², en lien avec sa « culture d'âge ». À l'image de l'enfant (l'adolescent) lecteur, l'enfant (l'adolescent)

⁸⁶ Série composée de quatre tomes, édités entre 1998 et 2012, et découpés chronologiques. Au premier tome, situé dans *Les années 1958-1959* ; succèdent le deuxième tome *Mémé d'Arménie* (année 1960), le troisième, *Les années Ventoline* (années 1970) ; puis le quatrième *Le cousin Harki* (1973).

⁸⁷ *Tico et les ailes d'or* est inscrit dans la liste de référence établie en 2013 du ministère de l'Éducation nationale pour le cycle 2, comme le précise le catalogue de l'école des loisirs. *Attention fragile* et *Le Manège de Petit Pierre* sont eux inscrits dans la liste de référence établie en 2013 (et toujours d'actualité en 2017), pour le cycle 3.

⁸⁸ Cette mention figure sur la première de couverture.

⁸⁹ Leclair-Halté (A.), Maisonneuve (L.), « L'album de littérature de jeunesse : genre, forme et/ou médium scolaire ? », *Recherches n°65, Genres scolaires*, 2016, pp. 49-64 et p. 58.

⁹⁰ Cet album tient à la fois de la fiction et du documentaire et s'adresse tant aux enfants qu'aux adultes. Une note de lecture s'expose ainsi en épitexte et se fait très instructive au sujet de la poliomyélite et du manque de vaccination contre cette maladie. De même, l'épitexte informe l'enfant des maladies dangereuses et des vaccins préconisés. Enfin, il se trouve une « note pour les parents et les éducateurs ».

⁹¹ Le terme de réalisme est employé, ici, en référence à un style d'écriture particulier qui se présente comme une tentative littéraire de représenter la réalité. Et Lorenzo B. d'affirmer que « [...] la fiction réaliste a la particularité de construire des mondes fictionnels qui présentent une sorte de *continuité* avec le monde d'expérience du lecteur. » ; in « Écritures de la réalité. », *Poétique 1* [En ligne], n° 137, 2014, pp. 19-34, consulté le 3 Mai 2017, disponible sur : : www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm.

⁹² De tels récits s'apparenteraient alors au « roman [ou à l'album] du quotidien » qui se définit comme un « récit de la vie de tous les jours [qui] semble s'inscrire dans les strictes limites d'une littérature réaliste qui repose sur la création d'un « effet de réel ». » (« Roman du quotidien », Guillaume (I.) in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris : Cercle de la librairie, 2013, p. 818.)

personnage évolue au sein de sa famille et de ses amis, mais aussi de l'école. Il est aussi saisi au travers de ses pratiques culturelles (enfantines et/ou adolescentes), telles que le jeu et le dessin. Il est par ailleurs appréhendé à travers ses relations avec les autres personnages (intégration vs exclusion). Sont exposées ses difficultés au quotidien : problèmes d'accessibilité des lieux, problèmes de motricité et de déplacements ; sa rééducation et/ou sa prise en charge dans un centre ou une école spécialisée ; ou encore ses progrès sur le plan de l'autonomie. Certaines intrigues vont jusqu'à décrire exclusivement et de façon très informative le microcosme qu'est le handicap. *Les boutons du diable* et plus encore la bande dessinée *Une chance sur un million* s'inscrivent dans cette veine. Cette bande dessinée tient du documentaire puisqu'elle dévoile le vécu des auteurs et illustrateurs, parents d'une enfant handicapée. *Une chance sur un million* relate en effet le quotidien d'une petite fille handicapée de sa naissance à sa petite enfance. Sont exposées l'origine ainsi que les séquelles de sa pathologie ainsi que les différentes étapes de son suivi médical.

De nombreux récits réalistes sont répertoriés dans les collections « Aventures » des éditeurs et se situent à l'inverse dans un espace-temps éloigné du lecteur : une contrée lointaine ou une période révolue. Le personnage handicapé endosse alors un rôle thématique : chevalier, guerrier indien, saltimbanque, etc. Ses actions, son mode de vie ainsi que l'arrière-plan historique de l'intrigue concourent à la dimension didactique du texte. Par ailleurs, le contexte socio-politique décrit est parfois tragique. Aussi les personnages sont-ils jetés dans un monde violent, impitoyable et opprimant. Ils sont les victimes d'injustices, de discriminations et même de persécutions. *Le Petit Prince paralysé* est confronté au pouvoir tyrannique de son oncle. Patte-Folle, dans *La marque de Lucifer*, est stigmatisé ou « marqué » (corporellement et socialement), à cause de son infirmité, au même titre que les Juifs, dans l'Angleterre du XIII^{ème} siècle. De même, le personnage éponyme du roman Anton est considéré comme un « être inférieur » du fait de son handicap dans le contexte idéologique du nazisme. Comme le souligne Denise Escarpit : « Le roman historique pour la jeunesse conte un destin individuel traversant des événements historiques qui l'éprouvent. »⁹³ Ces événements le construisent aussi. Il en est ainsi pour les personnages d'enfants ou d'adolescents qui vivent dans des pays en guerre. Ainsi, à travers ces expériences « à hauteur d'enfant » des conflits contemporains sont transmises des valeurs humanistes. Le lecteur est amené à entrer en empathie avec l'enfant personnage qui est victime d'oppressions. Dans *Coup de foudre*, Lulla a été blessée lors de la guerre de Yougoslavie. Plusieurs personnages se retrouvent amputés à cause de l'explosion de mines anti-personnel dans des zones en conflit : Sofia, l'héroïne du *Secret du feu* et Ahmad, un des personnages principaux d'*Une petite bouteille jaune*. Une situation similaire de crise

⁹³ Bruno (P.), Geneste (P.), « Le roman pour la jeunesse », in Escarpit (D.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris : Magnard, 2008, pp. 390-444 et p. 417.

individuelle et politique est vécue par les personnages de *Bleu Toxic* ainsi que par les orphelins vivant dans un pays du « tiers-monde » dans *Chant de mines*. Dans cette pièce de théâtre, à l'inverse du roman *Le secret du feu*, le procès des atrocités de la guerre relève d'un registre sarcastique. Ces différents exemples montrent des intrigues foncièrement sombres et qui n'embellissent nullement la réalité décrite. Aussi, adhérons-nous aux propos de Kodjo Attikpoé : « le roman africain [de jeunesse] dépeint souvent avec un réalisme cru, des réalités violentes qui soumettent l'enfance à des souffrances inouïes. Les écrivains n'embellissent pas : ils se posent en conscience critique de réalités sociales et culturelles qui génèrent des mécanismes de violence. »⁹⁴

À la vision euphémisante et positive souvent de rigueur en littérature de jeunesse, s'oppose ainsi une vision plus âpre et pessimiste. Il s'agit d'interpeller le lecteur et de l'ouvrir au monde, en le sensibilisant notamment à des préoccupations sociales – telles que la citoyenneté, l'écologie⁹⁵ et la diversité culturelle. La mise en scène de l'Ailleurs (géographique et culturel)⁹⁶ se manifeste par la description de lieux, d'us et de coutumes ainsi que de rites traditionnels issus de diverses aires culturelles : l'Afrique dans *Ocre*, *Le secret du feu*, *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* ; la Chine, dans *Les contes de la ruelle*, le Japon dans *Bleu Toxic*, ou encore l'Amérique du Nord, dans *Cheval Soleil*, *Petit Nuage et L'Indien qui ne savait pas courir*. Marie-Christine Vinson a pu constater, au sujet de l'album *Tibili*, que « prendre l'exemple d'un enfant africain, c'est délibérément opter pour une réserve d'altérité en liaison avec un ailleurs exotique. »⁹⁷ Cette remarque vaut aussi pour l'enfant (ou l'adolescent) étranger, en général.

En somme, les représentations du handicap en littérature de jeunesse montrent une diversité de discours littéraires et idéologiques. Si la plupart des récits sont réalistes, d'autres sont empreints de merveilleux et/ou de fantastique. Ils déconstruisent le monde de référence et du personnage et du lecteur : ils créent un monde parallèle. Les frontières entre le réel et le virtuel sont, alors, éclatées ou brouillées. Par ailleurs, ces textes ne se focalisent pas (ou tout du moins pas exclusivement) sur le thème du handicap mais mettent en relief l'imaginaire du protagoniste. Ces représentations sont tantôt symboliques et abstraites, tantôt concrètes ou référentielles.

⁹⁴ Quinones (V.), « Guerre et littérature de jeunesse africaine », in *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (XXe-XXIe siècles)*, Paris : BNF, CNLJ, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, pp. 134-143 et p. 134. Ce constat vaut, nous semble-t-il, non seulement pour le roman africain de jeunesse - à l'exemple du *Secret du feu* - mais aussi pour les autres récits de notre corpus mettant en scène l'enfant en guerre.

⁹⁵ *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* et *Bleu Toxic* appellent à une prise de conscience écologique. *Bleu Toxic* décrit des catastrophes industrielles et leurs conséquences désastreuses sur des individus (des jeunes gens, notamment).

⁹⁶ Précisons qu'il s'agit d'un Ailleurs, pour le lecteur français.

⁹⁷ Vinson (M.-C.), « Tibili ou l'empire de la littérature », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 62, 2007, consulté le 04 septembre 2016, p. 2, disponible sur : <http://journals.openedition.org/clo/1227>

Cadre théorique

La trajectoire des personnages sera appréhendée par le biais de la poétique culturelle des œuvres riches de polysémie. Un intérêt plus particulier sera ainsi porté aux représentations plurielles voire belligérantes du handicap. Ce questionnement se rapportera au corpus dans son ensemble et à la structure diégétique interne à chaque œuvre. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les instances narratives ainsi que sur le jeu dialogique entre le texte et les images des albums, des bandes dessinées ou encore des petits romans illustrés. Cette étude comparée d'œuvres de littérature de jeunesse contemporaine associera la narratologie, l'iconologie à l'ethnocritique.

L'ethnocritique se présente comme une critique littéraire ; aussi c'est le fonctionnement même de l'œuvre (et du champ dans lequel elle est produite et reçue) qu'elle se propose d'étudier du point de vue d'une anthropologie du symbolique, même si c'est l'originalité propre à l'alchimie du texte littéraire, sa poétique et sa culture, qu'elle espère approcher⁹⁸.

Le mode d'élaboration et l'évolution du personnage handicapé seront ainsi saisis à travers les approches traditionnelles narratologiques, pragmatiques, ou encore sémiotiques ainsi qu'à travers une poétique culturelle et anthropologique.

La problématique de notre travail s'articulera autour de la trajectoire narrative et initiatique du personnage handicapé. Seront ainsi questionnés ses manquements ou encore sa non-conformité, vis-à-vis de la norme qu'elle soit physique donc, mais aussi esthétique, symbolique, sociale ou encore culturelle. Comment ces écarts corporels et culturels sont-ils décrits par la narration ? Comment le protagoniste tend-il à les contourner ? Enfin, dans quelle mesure ces manquements amènent-ils vers une éventuelle mise à l'écart du protagoniste ?

Certaines des notions clés de l'anthropologie - « initiation » - « rites de passage » - « liminarité » - « cosmologie » - « habitus » structureront notre thèse. Nous nous référons également à des notions spécifiquement ethnocritiques comme, par exemple, le personnage liminaire, l'homologie rite et récit ou le dialogisme entre oralité et littérature.

La notion de liminarité⁹⁹ nous semble particulièrement opérante dans la mesure où elle renvoie à la phase de marge du rite du passage et donc à une phase d'entre-deux au cours de laquelle l'individu perd son ancien statut avant d'en acquérir un nouveau. De fait, « la phase

⁹⁸ Privat (J.-M.), Scarpa (M.), « Présentation », in Privat (J.-M.), Scarpa (M.), (dirs), *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp.5-14 et p. 7.

⁹⁹ La notion de « liminarité » renvoie à la phase de marge dans la tripartition des rites de passages formalisée par Van Gennep. Cette phase liminaire est précédée d'une phase préliminaire ou de séparation d'un état antérieur ; elle est suivie d'une phase post-liminaire - ou d'agrégation à un nouvel état.

liminaire est dans le modèle van gennepien celle des épreuves et des transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité. »¹⁰⁰ Tel est bien l'enjeu de la quête identitaire menée par le personnage handicapé. Sa liminarité pourrait se définir - comme celle de l'idiot - par « [une] singularité, [un] hors-norme - par défaut ou par manque - [qui] signale une incomplétude de l'être [ici de l'être physique]. »¹⁰¹ Or, cette singularité engendre « une faille, un manquement dans la construction physique, psychologique et toujours sociale de l'individu. »¹⁰². Ainsi nous analyserons l'expression narrative et picturale de la situation de liminarité du personnage handicapé, liminarité induite par son état physique et par son statut d'« être-en-marge. » Ce protagoniste pourrait-il pour autant être considéré comme un personnage liminaire, « un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de son « initiation » (dans la construction de son identité individuelle, sexuelle ou sociale) »¹⁰³ ? Est-il a fortiori véritablement « arrêté sur les seuils, resté dans la marge et plus précisément encore “inachevé” du point de vue [de la socialisation] »¹⁰⁴ ? Sa liminarité est-elle ou non indépassable ?

La première partie de notre thèse traitera du parcours initiatique ainsi que de la construction sociale et personnelle du personnage. L'initiation sera prise dans son acception anthropologique, en tant que « processus de socialisation des individus en termes d'apprentissage des différences de sexe et d'état »¹⁰⁵. Cette initiation du personnage sera pensée comme une trajectoire narrative (mais aussi discursive et culturelle), dans la période spécifique de l'enfance et de l'adolescence. Cette période est particulièrement intéressante parce qu'elle porte en elle une part d'inachèvement et donc de liminarité. En effet, tandis que l'enfant est un être en devenir, sur le seuil de la vie, l'adolescent, lui, est dans une posture d'entre-deux... entre l'enfant et l'adulte.

Il s'agira, par ailleurs, de montrer dans quelle mesure l'enfant (ou l'adolescent) handicapé se façonne au travers de son appartenance à la communauté enfantine (ou adolescente) ainsi qu'au travers de son identité genrée. Nous observerons donc attentivement les *façons de faire la fille* et/ou *les façons de faire le garçon* dans des pratiques (rituelles, ludiques, scripturales) qui se déroulent généralement dans des espaces symboliques. Seront par conséquent mises en avant les homologies

¹⁰⁰ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 25-35.

¹⁰¹ Scarpa (M.) « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », in *L'ethnocritique de la littérature*, Cnoackert Véronique, Privat Jean-Marie, Scarpa Marie (dirs), Québec : *Presses de l'université du Québec*, 2011, pp. 59-176 et p. 163.

¹⁰² Scarpa (M.) « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », *op.cit.*, p. 163.

¹⁰³ Scarpa (M.), *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Champion, 2009, p.221.

¹⁰⁴ Ménard (S.), « Le personnage liminaire », *Litter@ Incognita* [En ligne], n°8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », 2017, consulté le 11 Janvier 2017, disponible sur : <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>.

¹⁰⁵ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, n.3, pp. 25-35 et p. 27, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html>

structurales « [...] entre chronotopie littéraire et représentations symboliques des temps et des espaces vécus. »¹⁰⁶

Quant à la présence latente ou explicite de rites de passage (formels, manqués ou escamotés) dans l'économie narrative et picturale des récits, elle éclairera le parcours initiatique du protagoniste handicapé et notamment son destin (initiation accomplie versus initiation ratée). Ainsi, comme l'observe Marie Scarpa, « si le rite permet de mesurer le type de « socialisation » du personnage (en termes d'intégration, d'autonomisation, etc.) et sa plus ou moins grande réussite, son organisation formelle aussi peut servir à penser la narrativité. »¹⁰⁷ La fictionnalisation de l'initiation du protagoniste sera ainsi éclairée au prisme de son intertextualité avec le conte - à structure de quête existentielle et plus précisément avec le type du « héros-quêteur » défini par Propp. De même, l'homologie structurelle et fonctionnelle entre le récit littéraire et le rite de passage sera examinée à la lumière d'une lecture pragmatique et ethnocritique du corpus.

La deuxième partie de cette étude sera consacrée aux représentations ainsi qu'aux imaginaires des corps mal-achevés ou in-achevés, ou encore re-faits artificiellement. Ce sera l'occasion d'envisager l'inscription du corps infirme au sein d'un réseau sémantique et axiologique qui serait alors le vecteur des idéologies, des valeurs esthétiques et éthiques du récit, ainsi que de leurs stratégies narratives et picturales. Nous nous appuierons alors sur la dichotomie centrale dans le système des personnages entre le normal et l'a-normal. Il s'agira par ailleurs de questionner les marqueurs ainsi que les usages culturels et symboliques pris par le corps infirme du personnage. Se manifestent ainsi deux postures opposées (mais parfois complémentaires) : l'une centrée sur la survisibilité du corps handicapé et l'autre centrée, à l'inverse, sur son effacement. Or, la posture du « corpus apertus » (le corps ouvert et grotesque décrit par Mikhaïl Bakhtine¹⁰⁸) et celle du « corpus clausus » (le corps fermé de la civilisation des corps qu'évoque Norbert Elias¹⁰⁹) sont amenées à dialoguer, à travers le rapport texte/ images des livres.

Ces représentations de la déviance corporelle seront, par ailleurs, reliées à la question du passage telle qu'elle se dévoile dans l'initiation du personnage, dans sa relation avec les autres protagonistes, ainsi que dans son évolution dans l'espace-temps narratif. Aussi, les passages ontologiques seront-ils corrélés aux passages matériels.

¹⁰⁶ Drouet (H.), « Les voies de l'ethnocritique », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 11-23 et p. 6.

¹⁰⁷ Scarpa (M.), *op.cit.*, p.4.

¹⁰⁸ Bakhtine (M.), *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1998 (1929),

¹⁰⁹ Elias (N.), *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 ; Elias (N.), *La dynamique de l'Occident*, Paris : Calmann-Lévy, 1975

Tous les enfants, vous le savez, sont des comètes / venues nous rendre hommage au
nom d'un autre azur, / d'une autre vérité, d'une autre fable ¹¹⁰

PREMIÈRE PARTIE LA CONSTRUCTION INDIVIDUELLE ET SOCIALE DES PERSONNAGES

Première partie	La construction individuelle et sociale des personnages	33
I	L'initiation comme trajectoire narrative et culturelle des jeunes.....	34
1.	<i>Faire la jeunesse</i>	34
2.	L'habitus ludique de la culture enfantine	57
3.	L'habitus littéraire	123
II	Homologies culturelles et génériques entre littérature de jeunesse (notre corpus, plus spécifiquement) et conte merveilleux	144

¹¹⁰ Bosquet (A.), *Les Enfants, in Sonnets pour une fin de siècle*, Paris : Gallimard, 1980, p. 72.

I L'initiation comme trajectoire narrative et culturelle des jeunes

1. Faire la jeunesse

Par la notion anthropologique de « faire la jeunesse »¹¹¹, nous nous référons à des façons de faire la coutume, spécifiques à l'âge social de la jeunesse. Ainsi, le parcours individuel des personnages juvéniles sera-t-il pensé au travers de son appartenance à la communauté enfantine qui pourrait être définie comme « [...] une aire de culture [enfantine] avec ses techniques propres, ses traditions, son langage, son échelle de maîtrise, sa topographie, ses rythmes. »¹¹²

1.1. Les personnages de l'enfant et de l'adolescent en littérature de jeunesse

Les personnages de l'enfant et de l'adolescent occupent une place prépondérante en littérature de jeunesse. Ils en sont l'un des principaux rouages narratifs. En effet, les récits sont souvent focalisés sur les personnages juvéniles qui en déterminent alors l'orientation axiologique et esthétique. Nombre de personnages enfantins sont devenus emblématiques, qu'ils soient traditionnels - Pinocchio, Alice, Fifi Brindacier, par exemple - ou plus modernes - tels que Titeuf, Max et Lili, Tom-Tom et Nana. Ces personnages participent des stratégies narratives des récits destinés aux jeunes lecteurs avec lesquels ils entretiennent d'emblée un rapport de proximité. Et cette proximité résulte en majeure partie d'une appartenance à une même classe d'âge. Aussi, le personnage enfantin ou adolescent apparaît-il comme une « figure projective pour le lecteur », en raison d'une « homologie des situations informationnelles »¹¹³. Cet effet de mise en abyme est mis en exergue par Isabelle Nières-Chevrel :

Les écrivains qui inventent les premières fictions destinées à l'enfance comprennent immédiatement que la meilleure manière de capter l'attention de l'enfant lecteur, c'est encore de parler de lui, de le mettre en scène dans sa vie quotidienne par personnage interposé. Leurs scénarios prennent donc appui sur l'univers

¹¹¹ Sur cette question, on peut se reporter à Daniel Fabre, « « Faire la jeunesse » au village » in Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (éd.), *Histoire des jeunes en Occident*, Paris : Éditions du Seuil, 1996, t. II, pp. 51-83. Et sur les façons de « faire les garçons », voir Daniel Fabre, « La voie des oiseaux Sur quelques récits d'apprentissage », in *L'Homme* [En ligne], tome 26 n°99, 1986, pp. 7-40, www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712; Daniel Fabre « Une culture paysanne », in Burguière (A.), REVEL (J.) (dirs), *Histoire de la France, Les formes de la culture*, t. IV, Paris : Éditions du Seuil, 1993, pp. 121-216.

Concernant les « façons de faire la jeune fille », on peut lire : Verdier Y., *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1970 (et plus précisément, le chapitre IV, « La couturière », pp. 159-258).

¹¹² Verdier Y., *op.cit.*, p. 80. Nous nous sommes permis d'appliquer cette définition d'Yvonne Verdier à un autre groupe social que celui défini initialement. L'auteure s'intéresse, pour sa part, à « l'aire de culture féminine », dans la France rurale du début du XX^{ème} siècle.

¹¹³ Jouve (V.), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1998, p. 131. Cette « identification informationnelle au personnage » est régie par « le code affectif », p. 148.

référentiel d'enfants de milieux aisés, sur les événements de leur vie familiale, les apprentissages, les jeux, les relations entre enfants¹¹⁴.

En somme, la littérature de jeunesse articule, de façon dialogique, deux figurations de l'enfant : « Elle est porteuse d'images de l'enfant, à deux niveaux principaux : l'enfant en tant que représentation (dans le message, à travers les héros par exemple), mais aussi l'enfant en tant que destinataire de la représentation du monde (et de son fonctionnement) que constitue le récit »¹¹⁵. La littérature de jeunesse se définit d'ailleurs en fonction de son destinataire qu'elle vise spécifiquement. Aussi, apparaît-elle essentiellement comme une littérature adressée ou ciblée. Quant à la perspective enfantine, elle induit non seulement un discours enfantin mais aussi une vision du monde inhérente à l'enfance.

Le même jeu énonciatif structure les récits de notre corpus qui reflètent une foisonnante poétique (et même une esthétique, dans le cas des récits illustrés) de l'enfance et de l'adolescence. D'ailleurs, les personnages handicapés représentés dans la littérature de jeunesse appartiennent en grande partie à la catégorie sociale de la jeunesse. Ils incarnent, qui plus est, des personnages principaux - la plupart du temps - à la fois focalisés et focalisateurs. Ils sont, par conséquent, de véritables embrayeurs du récit en tant que « personnages dont le narrateur adopte le point de vue, autour desquels s'agentent les protagonistes et s'organise un système de valeurs. »¹¹⁶

Les enfants et les adolescents handicapés semblent être cantonnés à demeurer d'éternels enfants ou adolescents¹¹⁷. Ils incarneraient alors des « personnages liminaires par état »¹¹⁸, bloqués dans une marge. Les adolescents demeurent, plus précisément, sur le seuil de leur vie d'adultes. De ce fait, ils sont inachevés à la fois physiquement et socialement. Aussi adhérons-nous à l'analyse de Laurence Joselin, selon laquelle « les livres montrent une difficulté à grandir et à être adulte déficient [...] »¹¹⁹. Comme Laurence Joselin l'observe la situation est d'autant plus criante, pour les personnages féminins¹²⁰. Le handicap est alors montré comme un frein à une pleine vie sociale. De la même manière, le passage de l'adolescence à l'âge adulte est rarement mis en scène, excepté dans *Jésus Betz*. Cet album narre l'évolution d'un personnage de sa naissance à sa vie conjugale et

¹¹⁴ Nières-Chevrel (I.), *Introduction à la littérature de jeunesse, op.cit.*, p. 155.

¹¹⁵ Depuy (M.), « Littérature de jeunesse et images sociales de l'enfance », in A. Fine, C. Laterrasse et C. Zaouche-Gaudron (dirs), *À chacun sa famille* (tome 2), Toulouse : Éditions universitaires du Sud, 1998, pp. 181-192 et p. 183.

¹¹⁶ Nières-Chevrel (I.), *op.cit.*, p. 155.

¹¹⁷ En référence ici au personnage de « L'Éternelle jeune fille », Angélique Rougon, qu'analyse Marie Scarpa, dans *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*.

¹¹⁸ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 200.

¹¹⁹ Joselin (L.), « Filles/garçons : quelles images des héros en situation de handicap dans la littérature de jeunesse ? », in *Handicap, identité sexuée et vie sexuelle*, Toulouse : Érès, 2010, p. 185.

¹²⁰ Joselin (L.), *op.cit.*, p. 185. Le seul personnage de femme adulte handicapée à endosser un rôle positif est la marchande de bonbons, boîteuse, de *La mine à bonbecs* (Irène Cohen-Janca, Laurent Moreau (ill.), Arles : Rouergue, 2006).

professionnelle. L'intrigue tourne, en effet, autour de ses différents changements de statuts sociaux, notamment d'un âge à un autre et d'une activité à une autre. De même, Doumo - dans le récit *Ocre* - passe progressivement du monde de l'enfance au monde adulte. À l'issue de sa trajectoire narrative, il devient sculpteur et se marie. Son rite de passage et/ou son initiation sont donc accomplis.

Somme toute, quelques rares personnages d'adolescents parviennent à changer de statut social, au fil de leur initiation. Quant aux personnages d'adultes handicapés physiques, ils sont quasiment inexistantes, à l'exception des personnages de parents en fauteuil roulant décrits au sein de l'album *Papa est sur des roulettes* ou du roman *En roue libre*. Dans *Béquille*, un homme unijambiste sert de compagnon d'infortune à un garçon, à la recherche de sa mère, aux lendemains de la seconde guerre mondiale. Béquille, en tant que bienfaiteur parent de substitution, incarne ainsi un rôle de « passeur »¹²¹, à l'exemple du boiteux Bancroche dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*. Toutefois, même lorsque le personnage handicapé accède au monde adulte, il demeure en marge des normes sociales. Cette situation est particulièrement frappante pour la mère mise en scène dans *En roue libre*, qui est uniquement définie par sa condition d'handicapée. Elle n'investit, d'ailleurs, aucun statut professionnel : « Rien. Rien du tout. Elle ne peut rien faire. Elle est handicapée. » [16] L'état de liminarité absolue de la mère s'exprime par la mise en exergue des négations : l'anaphore du pronom indéfini « rien », qui s'amplifie même en un « rien du tout », ainsi que l'adverbe « ne ». De plus, cette mère se trouve dans un état régressif, en raison de sa forte dépendance à sa fille. Se joue d'ailleurs un rapport d'inversion dans la dyade mère-fille. La fille maternelle la mère qu'elle doit porter, laver et habiller. À l'inverse, la mère - enfermée en quelque sorte dans son indolence - n'incarne pas une figure d'autorité et/ou d'éducation. De même, sa vie de couple avec le père de Manu est relayée au second plan de l'action. Sont ainsi mis en exergue les « ratages culturels »¹²² de ce personnage maternel.

Revenons-en aux enfants et aux adolescents de notre corpus. Ceux-ci sont situés, socialement, par la mention d'un âge et/ou par rapport à leur situation scolaire¹²³. Aussi, l'école maternelle est-elle l'espace spécifique de la communauté enfantine, tandis que le collège et le lycée se réfèrent à la communauté adolescente. Dans le contexte contemporain, les classes d'âge semblent se définir, avant tout, comme des classes scolaires. Nous rejoignons, en cela, l'analyse de Jean-Claude Chamboredon :

¹²¹ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, pp. 25- 35. Dans le résumé de son article, Marie Scarpa remarque ainsi au sujet du personnage liminaire, que son « initiation impossible lui confère aussi une ambivalence constitutive qui peut faire de lui un passeur pour les autres. »

¹²² Vinson (M.-C.), « Bécassine ou comment on fait les bécasses », in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, Cnockaert (V.), Gervais (B.), Scarpa (M.), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2012, pp. 23-40 et p. 26. Marie-Christine Vinson précise que les ratages « parasitent ou entravent le processus normal de socialisation ou de (conform(-)is-ation sociale comme des ratages culturels (au sens socio - anthropologique du terme). », p. 25.

¹²³ De la même manière, la production éditoriale en littérature de jeunesse est segmentée en tranches d'âge.

L'insertion de la petite enfance dans le cursus scolaire s'inscrit dans le mouvement général par lequel les coupures d'âge sont définies et institutionnalisées par l'École (on observe la même chose dans le cas de l'allongement de l'adolescence et de la jeunesse). Celle-ci est devenue l'instance essentielle dans la définition et la délimitation des classes d'âge.¹²⁴

Si la situation scolaire du personnage ne détermine pas forcément son parcours narratif, elle sert néanmoins de marqueur social. Elle octroie alors au protagoniste un statut : celui d'écolier, de collégien ou de lycéen. Filles et garçons jouissent relativement de la même situation scolaire (nous y reviendrons lors de notre réflexion autour de l'habitus littéraire). Son inscription dans la sphère scolaire concourt à instaurer, à nouveau, un « effet de miroir » entre son quotidien d'enfant-personnage et celui de l'enfant-lecteur. Tous deux partagent les mêmes expériences sociales, se situent dans une contemporanéité (à quelques exceptions près) et enfin ils proviennent très souvent d'un même milieu socio-familial (la classe moyenne), ainsi que d'une même classe d'âge. Ils sont donc symboliquement des pairs. Les protagonistes handicapés sont, qui plus est, saisis à travers des pratiques et des représentations associées à la période de l'enfance et/ou de l'adolescence : le mal-être, le questionnement identitaire, la socialisation dans un groupe de pairs – les camarades de classe et/ou les amis –, ou encore la première expérience amoureuse. Somme toute, la jeunesse est décrite à travers des « comportements culturels et [des] pratiques de sociabilité »¹²⁵. Quelques récits, tels que *Tous les matins, je regarde passer les filles*, *De l'autre côté du mur*, *Un violon dans les jambes* ou encore *La bande à Ed* décrivent ainsi le personnage handicapé dans une situation de couple, toujours avec un personnage valide. Sa situation sociale tend ainsi à se normaliser.

L'adolescent handicapé est situé dans sa vie tant individuelle que collective. Se joue notamment son rapport à « l'entre-soi ». La communauté enfantine ou sociale s'organise, ainsi, en bande¹²⁶. *Les Pastagums*, *Petit Polio* ou encore *La bande à Ed* en offrent de parfaits exemples. La bande constitue un « lieu formateur où s'expérimente le jeu social et relationnel [...] » où se noue des rapports d'identité et d'altérité. Ainsi, *La bande à Ed* rassemble un groupe de garçons qui sont tous définis par leur propre différence, que ce soit l'obésité, la cécité ou l'infirmité. Le groupe mis en scène dans cette bande dessinée répond tout à fait à la définition donnée par Jean-Louis Le Run : « Ultime rempart du monde de l'enfance, bulle protectrice, la bande devient le théâtre des émois, des interrogations, des débordements, des transgressions, des jeux de ces adolescents »¹²⁷ La bande

¹²⁴ Chamboredon (J.-C.), « Une sociologie de la petite enfance », in *Espaces-temps*, 31-32, « L'enfant n'existe pas. Approche d'une condition humaine. », 1985, pp.85-90 et p. 86. Le sociologue donne cette même définition sociale de l'enfance et de l'adolescence, dans son article « Classes scolaires, classes d'âge et classes sociales. Les fonctions de scansion temporelle du système de formation. »

¹²⁵ Galland (O.), « Introduction. Une nouvelle classe d'âge ? », *Ethnologie française*, 2010/1, vol.40, pp. 5-10.

¹²⁶ Jean-Louis Le Run, présente la bande comme « mode privilégié par les adolescents de relations aux pairs » (in « La bande à l'adolescence », *Enfances & Psy* 2006/2, n°31, pp. 56-66)

¹²⁷ Le Run (J.-L.), *op.cit.*, p. 58.

à Ed investit/ s'approprié l'espace public de la rue. Se joue ainsi la socialisation des jeunes, principalement entre pairs mais aussi avec les autres groupes sociaux : les valides, les adultes. Est alors relatée la difficile intégration du personnage handicapé dans les lieux publics et dans la société. Or, lorsque le jeune garçon ou la jeune fille handicapé(e) demeure en marge de certaines normes sociales, il tente de se conformer au mode de vie de ses pairs, eux valides. Simon, le protagoniste handicapé des *Cent mille briques*, s'invente une autre identité corporelle et sociale, afin de répondre aux codes culturels. Il calque donc son mode de vie sur celui d'un garçon de son âge, son épistolier Benjamin. Il prétend notamment pratiquer les mêmes activités sportives que lui - la moto et le basket – ainsi qu'avoir eu une copine. Ces ré-ajustements vis-à-vis des règles sociales - plus ou moins implicites - lui permettent de se « [considérer] enfin comme un garçon normal » [28] et, en somme, d'être « [traité] d'égal à égal » [*Les cent mille briques* : 26]. Il s'inscrit dans un groupe de pairs, en adoptant ses codes culturels. Bastien peut alors appartenir à une « culture d'un groupe d'âge » - celui de l'adolescence – qui se définit « [...] de l'intérieur par une communauté de pratiques, de connaissances, de sentiments et de comportements [...] »¹²⁸. Suite à « un trajet initiatique discret et même invisible »¹²⁹, l'adolescent voit ses manquements culturels symboliquement palliés.

L'adolescent(e) handicapé(e) est essentiellement appréhendé(e) au travers de sa quête d'émancipation. Celle-ci est au cœur des *Ailes brisées* où une jeune fille handicapée gagne progressivement son autonomie. Pour ce faire, elle suit la voie de l'insubordination¹³⁰ puisqu'elle s'affranchit de l'autorité de son père. Stéphanie suit l'apprentissage professionnel de son choix et passe son permis de conduire : « La clé de contact ouvrait une porte symbolique, celle de son indépendance » [85]. Or, cette indépendance participe d'un processus de normalisation : « elle songeait que derrière son volant, elle ressemblait à n'importe quelle autre jeune fille de son âge, libre de ses choix et de ses mouvements » [85]. Son initiation apparaît comme réussie puisqu'elle est agrégée socialement, notamment grâce au statut professionnel qu'elle a acquis. Elle est l'associée de sa cousine dans une garderie.

L'adolescent(e) handicapé(e) est doublement liminaire, par son corps inachevé d'une part et par son statut social, d'autre part. En effet, il appartient à un « groupe d'âge aux frontières

¹²⁸ Delalande (J.), *op.cit.*, p. 81.

¹²⁹Fabre (D.), « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales européennes », Conférence Campus Condorcet [En ligne], 2015, : disponible sur :

https://www.canalu.tv/video/campus_condorcet_paris_aubervilliers/l_invisible_initiation_devenir_filles_etgarcons_dans_les_societes_rurales_d_europe.17599 La citation ci-dessus est extraite du résumé de cette conférence.

¹³⁰ À l'instar de nombre autres personnages qui s'affranchissent de l'ordre social, et plus précisément de l'autorité parentale ou pédagogique. Claude Lévi Strauss souligne le « [...] statut différentiel entre les petits enfants d'une part, les adolescents et les adultes de l'autre. » (in « Le Père-Noël supplicié », *Temps modernes*, p. 10.)

indéterminées »¹³¹, pris dans un entre-deux, au seuil du monde de l'enfance et du monde adulte. De fait, être une jeune fille (tout comme être un jeune garçon) renvoie à un « état transitoire par définition »¹³². Or, le « corps en transformation »¹³³, marqué par l'altérité, est une des caractéristiques de l'adolescence. Cette étrangeté du corps est d'autant plus paroxystique pour le personnage porteur d'un handicap.

1.2. Comment les récits de littérature de jeunesse font le petit garçon et la petite fille

Les représentations littéraires des personnages handicapés achoppent non seulement sur les constructions symboliques et sociales de l'enfance et de l'adolescence mais aussi du féminin et du masculin. Or, les représentations genrées se révèlent, en filigrane, par le biais des personnages de filles et de garçons. Et tantôt elles reproduisent les stéréotypes, tantôt elles tendent à les contourner. Les récits illustrés de notre corpus mettent en scène autant de personnages de petites filles handicapées que de petits garçons handicapés. De même, les adolescents et les adolescentes figurent, de façon équitable, dans les romans pour la jeunesse. Toutes ces œuvres se posent donc à rebours de la sur-représentation masculine qui prédomine en littérature de jeunesse¹³⁴. En revanche, les personnages d'animaux anthropomorphisés porteurs d'un handicap symbolisent quasiment tous le masculin, à l'exception de « Mina la fourmi ». Leurs rôles et leurs statuts sont, de prime abord, neutres. La question du genre est alors essentiellement corrélée au genre grammatical des noms des animaux. Le choix des animaux est néanmoins source de stéréotypes. Même si ceux renvoyant au masculin (oiseaux, chat, cochon, etc.) ne symbolisent pas la puissance ou la force, ils sont tout de même nettement dans une position de supériorité par rapport à la fourmi. Aussi est-il significatif que la seule femelle soit un insecte et donc le plus petit représentant du monde animal. Par ailleurs, la sous-représentation du féminin dans les portraits de petits animaux se retrouve dans la littérature de jeunesse, en général :

La différence essentielle entre les deux populations d'humains et d'animaux humanisés concerne les filles. Alors que chez les humains, filles comme garçons campent un personnage principal unique dans environ 21 % des albums, chez les animaux humanisés l'écart est considérable : 25,1 % des albums ont un héros, 10,6 % une héroïne.¹³⁵

¹³¹ Diasio (N.), « Introduction. Penser le corps qui change », in *Ethnologie française* 2015/4 (N° 154), pp. 597-606 et p. 598.

¹³² Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille*, op. cit., p. 200.

¹³³ Nicoletta Diasio, op. cit., p. 598.

¹³⁴ Tel est le constat dressé notamment par Sylvie Cromer, dans son étude « La littérature de jeunesse à l'épreuve du genre », in Connan Pintado (C.) *Etre une fille, un garçon en littérature de jeunesse : France 1945-2012*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 55-66.

¹³⁵ Brugeilles (C.), Cromer (I.), Cromer (S.), « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », in *Population*, 57^e année, n°2, 2002. pp. 261-292 et pp. 276-277.

Par conséquent, le recours à la figure de l'animal anthropomorphe entraîne une représentation symbolique du handicap, pour le personnage masculin. Il en est ainsi du personnage récurrent de l'oiseau à l'aile brisée (*Tico et les ailes d'or*, *Kioui*, *Fox*, etc.) ou de l'animal ayant une jambe trop longue (*Un pour tous, tous pour un*) ou à l'inverse trop courte (*Le chat loupé*). Ce mode de figuration pourrait laisser à penser que la mobilité et l'intégrité corporelle du petit garçon sont moins amoindries que celles de la petite fille qui est donc davantage défavorisée physiquement. Néanmoins, la force physique qui est traditionnellement l'apanage du garçon fait défaut au petit garçon handicapé moteur, alors en marge vis-à-vis des codes culturels. La position assignée à la fillette handicapée est aussi quelque peu ambivalente. D'un côté, celle-ci se voit la plupart du temps attribuer un handicap moteur explicite qui est matérialisé par le fauteuil roulant. D'un autre côté, elle est saisie, quoique de très épisodiquement, au travers d'une infirmité métaphorique et par là-même implicite. Songeons au personnage récurrent de la petite boiteuse, à l'image de *La petite fille incomplète*, de *La petite fille soulevant un coin du ciel* ou de *Mary la penchée*. Dans ces exemples ainsi que dans *La poupée cassée*, le handicap physique est davantage dit que montré par les images. Ainsi euphémisé, le corps - pourtant singulier - de la fillette se conforme-t-il à la norme du corps beau et valide. Nous reviendrons sur ce paradoxe, au cours de notre partie consacrée aux représentations du corps handicapé. Comme le souligne Laurence Joselin, la beauté du petit garçon tout comme celle de la petite fille n'est nullement altérée par sa déficience physique :

La déficience motrice ou visuelle des filles n'affecte pas leur intégrité corporelle. Les corps sont harmonieux, souples, proportionnés, largement dessinés. Les personnages masculins déficients moteurs ou auditifs sont pour la plupart d'adorables petits garçons, qui correspondent peu ou prou aux canons esthétiques.¹³⁶

Les constructions culturelles de la fille et/ou du garçon reposent sur le dialogisme entre les textes et les images. Elles semblent d'ailleurs plus patentes dans les illustrations. Ainsi, les portraits iconiques des personnages donnent à voir des attributs marqués de la féminité ou de la masculinité. Les petites filles plus particulièrement sont dépeintes à travers des « [...] attributs, traits corporels, éléments de coiffure, ornements, vêtements ou encore objets qui particularisent le personnage [...] »¹³⁷, en fonction de son identité de genre. Aussi, la majorité des fillettes handicapées ont-elles les cheveux longs, des coiffures féminines ou encore revêtent-elles des accessoires de coiffure.

¹³⁶Joselin (L.), *op.cit.*, pp. 177-178.

¹³⁷Connan-Pintado (C.), *op. cit.*, p. 59.

Cette « mise aux normes esthétiques »¹³⁸ renvoie à la coquetterie traditionnellement attribuée aux filles. De même, le stéréotype de genre lié à la couleur se retrouve dans l'attribution de vêtements roses aux personnages féminins, même si c'est loin d'être la règle vestimentaire. Les fillettes portent, en effet, aussi bien des « tenues exclusivement féminines »¹³⁹ que des vêtements mixtes. Certaines petites filles sont, par ailleurs, en marge de ces codes culturels et esthétiques. Aussi, Léonie a-t-elle une beauté atypique, en raison de sa chevelure rouge flamboyante et de sa jupe cage dont est pointé le caractère « extraordinaire » : « C'est extraordinaire, on dirait une volière ». Si son jupon est un élément central de l'album, c'est davantage en tant qu'objet métonymique du handicap que comme symbole de la féminité. De fait, la jupe d'allure austère apparaît comme un objet utilitaire et composite - un outil de locomotion, semblable à un fauteuil roulant - et non plus simplement comme un symbole esthétique. Ces deux fonctions sont corrélées par le trait d'union dans l'expression « robe-cage ». Une fonction maternante sous-tend néanmoins le motif de la « robe-cage ». Léonie abrite en effet un lion, derrière les barreaux de sa cage, à la manière d'une mère portant un enfant dans son ventre. En somme, les interactions entre la fillette et son jupon sont plurivoques.

Le portrait physique de Penny est également complexe puisqu'il est à la fois en conformité et en décalage avec les canons esthétiques assignés à la petite fille. Aussi, si elle a les cheveux longs et une robe, elle n'a pas en revanche un physique beau et harmonieux, à l'inverse des autres filles de notre corpus. Sa singularité physique est ainsi exacerbée. De même, sa tenue apparaît négligée par rapport aux élégantes robes de ses camarades qui sont bien plus apprêtées qu'elles. Les signes extérieurs de féminité sont plus marqués pour ces dernières qui portent des accessoires dans les cheveux, ainsi que des vêtements de couleur rose. Quant au portrait physique de la petite Yu'er, il est également nuancé puisqu'il se situe au seuil entre les codes de la féminité et ceux de la masculinité. Yu'er arbore, d'un côté, un tee-shirt et un foulard roses, et de l'autre côté, un short bleu et des cheveux tout courts. Cette « position liminale »¹⁴⁰ du « garçon manqué » est corroborée par son caractère et par ses activités (comme nous le montrerons plus tard). De même, Grace (*Nos Cœurs en désaccord*) est représentée à travers son physique, foncièrement atypique. Elle se situe en dehors des canons de beauté féminine puisqu'elle est explicitement décrite comme un « garçon manqué », au « physique androgyne ». Elle donne même l'impression de se travestir : « Grace était de la tête aux pieds, habillée en garçon. » [7] De fait, elle revêt toujours les vêtements de son défunt petit ami. Somme toute, ne serait-ce que par son apparence physique, celle qui est définie comme « la fille bizarre », se constitue en personnage liminaire. Et Marie Scarpa de soutenir que « le

¹³⁸Chabrol-Gagne (N.), *Filles d'albums : les représentations du féminin dans l'album*, Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble, 2011, p. 39.

¹³⁹ Joselin (L.), *op.cit.*, p. 175.

¹⁴⁰ Cnockaert (V.), Gervais (B.), Scarpa (M.), « Entrée en idiotie », in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, *op.cit.*, p. 11.

personnage liminaire, arrêté dans les marges, est un aussi un gardien des passages, un médiateur, entre un état et un autre, le masculin et le féminin, la nature et la culture, l'ailleurs et l'ici, la norme et la folie, etc. »¹⁴¹ Le corps de Suji est également construit comme « un corps intermédiaire [...] parce qu' « il incarne le passage, l'entre-deux »¹⁴² (ici, entre le féminin et le masculin). Par ailleurs, le portrait en noir et blanc de Suji ne se focalise quasiment que sur le haut de sa tête et sur ses avant-bras. Aussi, sur le plan iconique - tout comme sur le plan narratif - son identité de petite fille est-elle quelque peu neutralisée.

En somme, les portraits physiques des filles handicapées - plus ou moins conventionnels - tendent à se diversifier et même davantage que ceux de leurs confrères. Les normes de féminité ne sont pour autant pas renversées. Il en est de même pour le petit garçon handicapé qui ne se démarque pas par son apparence physique. Il incarne, en effet, invariablement l'archétype du joli petit garçon, aux cheveux courts et aux vêtements de style classique. Quant aux personnages d'adolescents, ils ne sont guère décrits physiquement ou alors seulement au travers de leur handicap et de quelques rares allusions à leur beauté.

La faiblesse physique de l'enfant handicapé (aussi bien la fille que le garçon) semble compensée par ses qualités morales¹⁴³. Est ainsi mise en exergue sa force de caractère, c'est-à-dire son courage et sa volonté. Or, cette caractéristique morale est ambivalente puisqu'elle signifie aussi bien la persévérance que l'impétuosité du personnage. Ce dernier oscille donc entre des valeurs positives et négatives. Il en est ainsi de Patrick dans *Héros quand même*, de Stéphanie dans *Les ailes brisées* ou encore d'Inès dans *Mes rêves au grand galop*.¹⁴⁴ La dualité caractérise également le personnage d'Alice, comme l'atteste l'antithèse : « Alice est gentille, Alice est vilaine. »

Pour autant, l'ambiguïté n'est pas la règle. La plupart du temps, le personnage juvénile handicapé est invariablement représenté comme un personnage enfantin positif : sage, gentil, docile et/ ou déterminé. Aussi, Frida est-elle décrite comme une « enfant si volontaire et si enjouée ». De même, Poucette incarne la meneuse de la bande d'enfants, les Pastagums : « Poucette préside

¹⁴¹ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 226.

¹⁴² Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 226.

¹⁴³ Toutefois, certains personnages - uniquement masculins - sont mis en scène comme des conquérants (confrontés à des aventures tant temporelles que spatiales ou encore morales). Ils évoluent dans un contexte historique particulier (L'Angleterre du XIII^{ème} siècle, dans *La marque de Lucifer*, également l'époque médiévale dans *Les passe-vents*, ou encore un voyage temporel entre le XVIII^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle, dans *La charrette à remonter le temps*.) Ils sont donc valorisés et même héroïsés, en tant que jeunes hommes valeureux et forts, tant physiquement que moralement. En effet, par l'accomplissement de l'épreuve initiatique qui leur a été imposée, ils ont dépassé leur handicap. Ils se sont également engagés humainement dans la lutte contre les oppressions sociales. En raison de leurs qualités, ils s'inscrivent comme des dignes héritiers des héros des romans d'aventures, ainsi que des contes initiatiques.

¹⁴⁴ Stéphanie et Inès, par leur grande détermination, apparaissent comme de dignes héritières de Mathilde - dans *Un si long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot - ou de Constance - dans *Lève-toi et marche* d'Hervé Bazin qui s'exclame : « Non, je ne suis pas, je ne serai pas une infirme ordinaire, que mon orgueil bouleverse mes défaillances ! » (p. 12 de l'édition Bernard Grasset de 1952).

l'assemblée des Pastagums avec une assurance de chef d'entreprise. » [*Le trésor sous l'école* : 25]. Cette héroïne se distingue par son espièglerie et sa débrouillardise. Elle apparaît alors comme une digne héritière de Fifi Brindacier. Elle échappe, d'ailleurs, aux portraits stéréotypés de ses amies Samira et Gabilu, décrites respectivement comme « La tendre rêveuse » et « Hyper-sensible »¹⁴⁵. De même, sa féminité est moins exacerbée par sa tenue vestimentaire, plus simple que les robes à fanfreluches de ses camarades. De même, contrairement à elles, Poucette est saisie comme un personnage actif et jouit donc d'un rôle narratif plus déterminant.

Le personnage handicapé tend parfois à être sur-valorisé ¹⁴⁶ : « Tu sais, Alex, il est incroyable ! On peut tout faire avec lui [...] [*Alex est handicapé* : 21]. Alex, lui-même, se définit ainsi : « Rien dans les muscles, tout dans la tête ! » [25]. De la même manière, Alice est perçue au travers de ses capacités, comme l'atteste l'anaphore du syntagme verbal « Elle peut ». Cette vision semble même hyperbolique : « Avec son fauteuil roulant, Alice peut tout faire. » Le personnage handicapé est le plus souvent construit en conformité avec la « *doxa* culturelle et sociale »¹⁴⁷. Rares sont les traits négatifs à lui être imputés. Néanmoins, certains personnages le plus souvent féminins, sont appréhendés au travers de leur insubordination quant à la bonne conduite et à la bonne éducation. Les filles s'affranchissent ainsi des représentations stéréotypées du féminin, en adoptant certains traits comportementaux d'ordinairement prêtés aux garçons, tels que l'intrépidité et l'imprudence. Aussi, Frida se fait-elle remarquer par son corps indiscipliné, comme l'illustrent notamment ses « voltiges » et ses escalades dans les arbres. Dans la première partie de l'album, la fillette privilégie les activités physiques et à l'extérieur au coloriage, par exemple. Or, sa mère juge le comportement de sa fille inconvenant et tente en vain de la discipliner. Il en est de même de la mère de Penny qui rappelle à l'ordre sa fillette. Cette dernière apparaît non seulement comme impertinente mais aussi comme désobéissante : « Elle lui faisait des farces, la taquinait et adorait la faire sursauter. », « Mais Penny qui n'avait que faire des réprimandes de sa mère, courut s'enfermer dans sa chambre. » Se lit alors un clivage entre la mère et la fille, vis-à-vis de la bienséance. La mère est représentée en tant qu'éducatrice et garante des normes sociales et culturelles assignées à la fille. Celle-ci, à l'inverse, s'en affranchit et incarne ainsi une petite fille rebelle, à l'image de Fifi Brindacier. Penny n'hésite d'ailleurs pas non plus à se défendre d'un affront avec l'une de ses camarades, en se bagarrant. Or, cette violence physique introduit là-encore un dérèglement culturel. Les corps sont ici mêlés, déchaînés et versent donc dans la démesure. Parce que ces *corpus*

¹⁴⁵ Serres (A.), *op.cit.* Telles sont les caractéristiques dévoilées par la présentation sommaire des personnages, au sein du péri-texte du roman.

¹⁴⁶ Cette survalorisation repose sur un phénomène de surcompensation du handicap, par le biais de qualités physiques ou morales hors du commun ou encore par le biais d'une pratique artistique. Nous y reviendrons au fil de notre questionnement.

¹⁴⁷ Connan-Pintado (C.), *op.cit.*, p. 21.

*apertus*¹⁴⁸ ne sont ni auto-limités ni auto-disciplinés, ils ne sont pas non plus « civilisés »¹⁴⁹. Par conséquent, le *topos* narratif et culturel de la bagarre enfantine, dans la cour de récréation¹⁵⁰, extériorise un désordre tant corporel que social.

À l'instar de Penny, « Petit Polio » fait preuve d'un comportement subversif, à l'égard des principes éducatifs mais aussi éthiques. Il est le seul petit garçon de notre corpus à ainsi s'écarter du droit chemin et de l'autorité parentale, par ses bêtises notamment. Or, les bêtises enfantines induisent une forme paradoxale d'apprentissage ludique parce qu'elles permettent, en transgressant l'ordre établi, de réinventer sa place et de re-crée le monde, érigé par les adultes. En effet, « la bêtise est pour l'enfant le symbole de la liberté humaine et résume le paradoxe absolu de l'éducation : il est nécessaire d'apprendre à obéir jusqu'à ce point subtil où l'enfant s'autorise à désobéir. »¹⁵¹. La culture enfantine est représentée « de l'extérieur »¹⁵², à travers son altérité constitutive vis-à-vis de cet autre groupe d'âge qu'est le monde adulte¹⁵³.

Quant à « Petit Polio », par son comportement et son langage déviants, il s'intègre au groupe de petits garnements. Il se conforme ainsi à ses semblables. Il vole une pièce de monnaie pour s'acheter un magazine [19] ; il injurie sa sœur et se fait réprimander par sa mère [20] ; il insulte, avec ses camarades, le Général de Gaulle [14], ou encore, il dessine un portrait caricatural du Général Bonnard [27]. Se manifestent alors des « ratés de la coutume sociale »¹⁵⁴, des ratés ici délibérés. Or, « l'initiation informelle »¹⁵⁵ de l'enfant s'exprime aussi au travers de ses gros mots : « Quelles que soient leurs destinations, les gros mots que la norme exclut de la bonne langue (comme il y a un bon français, un bien-parler) remplissent des fonctions essentielles dans l'usage et l'apprentissage linguistiques et dans les processus de socialisation. »¹⁵⁶ Cette parole marginale parce qu'illégitime se fait créatrice, récréative et donc libératrice. Aussi, « Poucette » puise-t-elle ses invectives, dans son imaginaire enfantin : « Que le diable vous débite en grillades,

¹⁴⁸Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », in Resweber (J.-P.), (dir.), *Hexis et habitus, Cahiers du Portique* n°3, Metz : Université Paul Verlaine, 2006, pp. 105-114 et p. 111.

¹⁴⁹Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 109.

¹⁵⁰Ce *topos* est notamment mis en scène dans *Les aventures du Petit Nicolas*.

¹⁵¹Marcelli (D.), « J'aime les bêtises », in *Enfances & Psy* 2014/2 (N° 63), pp. 15-23, consulté le 6 Septembre 2017, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_2002_num_57_2_7341

¹⁵²Delalande (J.), « Comment des enfants et des adolescents voient-ils les âges de la vie ? », *Le Télémaque* 2010/1 (n° 37), pp. 71-81 et p. 73, consulté le 2 Décembre 2017, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-1-page-71.htm>: « La culture d'un groupe d'âge se définit donc autant « de l'intérieur », par ses caractéristiques culturelles, que « de l'extérieur », par ses relations avec les autres, se distinguant des autres âges par des attributs propres mais aussi se construisant une image de sa place dans la pyramide des âges. »

¹⁵³Se manifeste ici, plus précisément, l'altérité de l'enfant handicapé vis-à-vis de l'adulte valide. Entre eux deux, la distance culturelle est donc fortement marquée.

¹⁵⁴Cnockaert (V.), Scarpa (M.), Gervais (B.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p. 12.

¹⁵⁵Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 25.

¹⁵⁶Perea (F.), « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* [En ligne] 2011/1 (n° 83-84), pp. 53-60, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-p-53.htm>, consulté le 7. 09.2017.

Pastalâcheurs ! peste Poucette »¹⁵⁷, « Pastasouris! »¹⁵⁸ Les enfants créent leur propre cosmologie (ou vision du monde) langagière et culturelle, par un usage ludique et donc jubilatoire des néologismes. Tel est également le sens investi par le jeu verbal de « Petit Polio » et de sa bande : « Et si on jouait à celui qui connaît le plus de gros mots des héros ? » La langue est comme débridée, déliée du carcan des conventions, par le recours à ces termes « marginaux de la langue [...] »¹⁵⁹ Les garçons emploient également des « mots bas » qui achoppent sur le bas corporel. Leurs images verbales, éminemment triviales, s’ancrent alors autour du « corps grotesque et dionysiaque, ouvert et populaire »¹⁶⁰. Par conséquent, les gros mots « [...] remplissent une fonction subversive, carnavalesque de la langue en introduisant le primat momentané du corps, de ses sensations et de ses émotions, apparaissant de manière « grosse », « grasse », outrancière et sans régulation dans la langue policée. »¹⁶¹ « Petit Polio », par rapport à ses consœurs – « Poucette » et Alice - franchit un pas de plus dans la grossièreté et l’impudeur. En effet, ses gros mots sont parfois moins voilés, moins réprimés et donc moins tabouisés. Les manquements langagiers sont aussi légion au sein du groupe de garçons mis en scène dans *Chant de mines*. Aussi le langage explicitement trivial - faisant fi de toute censure morale - semble-t-il plus toléré dans la bouche d’un garçon que dans celle d’une fille. Se manifeste alors une différenciation dans les constructions culturelles assignées à la fille ou au garçon. Quant à la parole d’Alice, elle apparaît davantage dé-mesurée que grossière. Le personnage enfantin jouit alors du « libre usage de toutes les possibilités du langage »¹⁶², comme le révèle la tournure hyperbolique : « Avec sa bouche, elle peut dire cent mille gros mots que personne ne connaît. » Affleure ici le pouvoir magique du langage qui apparaît non seulement illimité mais aussi occulte. De plus, l’idiolecte d’Alice se mue aussi en « vacarme charivarique »¹⁶³ lorsqu’elle se met à « crier à tue-tête ». Or, cette « sorte de carnavalisation du langage »¹⁶⁴ s’accompagne d’un processus de déconstruction : « Avec ses mains, Alice peut tout casser : les verres, les assiettes, les petites voitures, les poupées, les vitres et les miroirs. Et peut-être même qu’elle peut pourrait casser LA TERRE ENTIÈRE quand elle est énervée. » De fait, la colère d’Alice entraîne une déconstruction vis-à-vis de l’ordre des choses et des mots. Cet ébranlement radical n’est néanmoins pas toujours délibéré. Autrement dit, il ne résulte pas nécessairement d’un acte subversif mais aussi de la maladresse d’Alice. En effet, en raison de son handicap moteur, les choses comme les mots lui échappent : « Avec ses mains, Alice peut tout casser sans faire exprès ».

¹⁵⁷Serres (A.), PEF., *op.cit.*, p. 22.

¹⁵⁸Serres (A.), P.E.F., *op.cit.*, p.70.

¹⁵⁹Rouayrenc (C.), *Les gros mots*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 124.

¹⁶⁰Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 111.

¹⁶¹Perea (F.), *op.cit.*, p. 53.

¹⁶²Rodari (G.), *Grammaire de l’imagination*, Paris : Rue du monde, 2010, p. 183.

¹⁶³Amara (F.), « La poésie charivarique dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière », in *A l’œuvre/à l’ouvrier*, Nancy : Presses Universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », Juin 2017, pp. 103-118 et p. 110.

¹⁶⁴Bakhtine (M.), *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, p.422.

En conclusion, la distinction filles/garçons est parfois à l'œuvre dans les portraits physiques et moraux des personnages juvéniles. De prime abord, cette dichotomie n'interfère guère, dans la construction symbolique des espaces. Sur ce point, elle semble moins déterminante que le clivage entre personnages valides et non-valides. Aussi, les espaces intérieurs et privés ne sont pas exclusivement réservés aux filles. En effet, les garçons sont eux aussi relégués dans la sphère domestique. La *domus* est symbolisée par la maison, la salle de classe, ou encore le centre de rééducation/l'hôpital.

Or les garçons déficients sont plus à l'intérieur que l'ensemble des petits garçons, cette même tendance se retrouvant pour les fillettes déficientes par rapport à l'ensemble des petites filles. Il est possible d'y voir un indice d'une représentation du handicap – réclusion, confinement, repli – assimilé à l'image de l'établissement ou de l'hôpital. Un enfermement qui ne serait plus le fait d'une institution mais qui en serait le prolongement dans la sphère privée. Les personnages en situation de handicap seraient donc majoritairement représentés dans des univers fermés privés. Dans les espaces intérieurs, les personnages déficients occupent en majorité les espaces neutres de la maison, principalement le salon. Espace traditionnellement féminin dans la littérature de jeunesse, la chambre est occupée par un nombre égal de personnages féminins et masculins. [...] ¹⁶⁵

La division traditionnelle entre la sphère du masculin et celle du féminin est en somme comme amoindrie par la situation de handicap des personnages. D'où une certaine uniformisation des pratiques sociales et culturelles (à quelques exceptions près que nous évoquerons ultérieurement). De fait, la plupart du temps, le petit garçon ne bénéficie ni d'une plus grande autonomie ni d'un plus grand réseau de relations que la petite fille. Sa sphère d'action est principalement tout autant limitée. L'enfermement spatial (et alors aussi social) des fillettes et des garçons handicapés découle, par conséquent, de leur enfermement corporel. Ce qui entraîne une représentation le plus souvent passive des personnages. Lorsque ceux-ci évoluent, à l'inverse, dans un lieu ouvert, il s'agit le plus souvent de ce lieu de « l'entre-enfants » qu'est la cour de récréation ¹⁶⁶. Les autres espaces ouverts sont plus contrastés, étant donné qu'ils figurent des espaces de l'imaginaire. Leur évasion est donc uniquement onirique et non pas véritablement spatiale. La situation est tout autre pour les animaux anthropomorphes qui évoluent généralement, dans leur milieu naturel, à l'exception du *Petit Prince paralysé* et de *Tilou, le petit kangourou handicapé*. Leurs (més-)aventures se déroulent donc dans des espaces extérieurs et référentiels. Quant à l'initiation de certains personnages enfantins, elle peut également se jouer - quoique rarement - dans

¹⁶⁵ Joselin (L.), *op.cit.*, pp. 179-180.

¹⁶⁶ Nous l'avons évoqué, lors de notre sous-partie consacrée à l'habitus littéraire.

l'espace ensauvagé du *saltus*. Ainsi, Huchté (*L'Indien qui ne savait pas courir*) apprivoise la nature et Koumen, elle, parcourt les bois et les montagnes, à la recherche du Vieux Sage. Pour Huchté, « l'exploration des frontières et des marges »¹⁶⁷, est constitutive de son identité masculine. En effet, les façons de faire le garçon requièrent une phase liminale d'ensauvagement qui correspond, entre autres, à un apprentissage de la virilité. Or, « la voie des oiseaux »¹⁶⁸ détermine « le trajet sauvage »¹⁶⁹ (mais aussi initiatique) du garçon. Dès lors se joue son « devenir homme ». Cette trajectoire est latente dans la construction individuelle, corporelle et sociale de Huchté qui se fait symboliquement oiseau, par son compagnonnage avec un oisillon. Et Daniel Fabre de préciser les enjeux de cette « quête des oiseaux »¹⁷⁰ :

Ce qui semble s'y jouer d'emblée, c'est la connaissance, on l'a vu plus haut: dans cette relation à l'oiseau faite de d'observation, d'imitation, de rapprochement et de rivalité, l'enfant apprend à comprendre l'espace sauvage (la nature). Ce faisant, c'est aussi son propre corps et la maîtrise de soi qu'il expérimente.¹⁷¹

Dans notre corpus, l'ensauvagement des garçons passe par leur compagnonnage non pas avec des oiseaux mais avec des chevaux. Cette étape est décisive dans la trajectoire narrative du garçon puisqu'elle cristallise le passage d'un statut social à un autre. Il en est ainsi dans *Petit Nuage*, *Cheval-Soleil* et *Huchté le boiteux*. En faisant du cheval sa mouture, le petit garçon non seulement pallie son manque de mobilité mais devient aussi symboliquement un jeune homme. Aussi est-il pleinement agrégé à sa communauté. Les enjeux du statut du garçon à cheval seront questionnés plus longuement, lors de notre réflexion autour de l'animalisation du corps handicapé.

Alors que le garçon expérimente son corps en mouvement¹⁷², la fille doit au contraire maîtriser son corps, lorsqu'elle est soumise à une éducation traditionnelle et spécifiquement féminine, en lien notamment avec les travaux d'aiguille. Le « savoir couturier des filles »¹⁷³ induit de fait « une leçon de maintien »¹⁷⁴. Cette construction culturelle est au cœur du *Secret du feu* et de *L'Éluë*, qui mettent en scène deux personnages de jeunes filles¹⁷⁵. En effet, Sofia est couturière,

¹⁶⁷Scarpa (M.), « La voie du faucon », in *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, *op.cit.*, p. 156.

¹⁶⁸Fabre (D.), « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, n°99, 1986.

¹⁶⁹Fabre (D.), « Une culture paysanne », in Burguière A., Revel. J., *Histoire de la France, Les formes de la culture* (.), Paris : Éditions du Seuil, 1989, pp. 121-216.

¹⁷⁰Fabre (D.), « La voie des oiseaux. », *op. cit.*, p. 24.

¹⁷¹Fabre (D.), *op. cit.*, p. 8.

¹⁷²Scarpa (M.), « La voie du faucon », *op.cit.*, p. 156

¹⁷³Fabre (D.), « Une culture paysanne », *op.cit.*, p. 168.

¹⁷⁴Verdier (Y.), *op.cit.*, p. 177.

¹⁷⁵Le personnage de Kira est explicitement construit au travers de son statut de jeune fille qui renvoie à un statut social bien défini. Dans le système de caste dans laquelle elle évolue, les gens sont catégorisés, suivant tel ou tel groupe d'âge, en fonction du nombre de syllabes que compte leur nom. Ainsi, Kira est définie par sa « qualité de bisyllabe », (p. 32), c'est-à-dire par son statut de jeune fille. A l'inverse, « Kir » correspondait à son nom de nouveau née (p. 10)

tandis que Kira est brodeuse. Toutes deux font donc la coutume¹⁷⁶. Comme le constate Marie Scarpa : « [...] plus profondément, et pour tous les milieux sociaux, les travaux d'aiguille sont intrinsèquement liés au « devenir fille » dans nos sociétés occidentales : ils participent « naturellement » (donc culturellement) à la construction de l'identité féminine. »¹⁷⁷ Toutefois, la figure de la jeune fille à l'aiguille symbolise également le langage métaphorique de l'amour. Yvonne Verdier évoque ainsi la « [...] magie de l'aiguille qui pique, ou plus souvent de l'épingle, magie amoureuse - et c'est celle qui nous intéresse le plus ici – employée essentiellement par les jeunes filles pour trouver un amoureux ou s'assurer un amour. »¹⁷⁸ La maîtrise des arts du textile n'engage ni Sofia ni Kira, à « une préparation nuptiale »¹⁷⁹. Elles font toutes deux figures d'éternelles demoiselles, enlisées dans la marge du célibat. Et Kira d'abonder dans ce sens : « Elle savait qu'elle ne se marierait pas (à cause de sa jambe torse, c'était impossible ; elle ne pourrait jamais être une bonne épouse [...] » [*L'Éluë* : 61]. Se joue alors un raté culturel dans son « devenir femme ». En revanche, leur « savoir-faire » d'artisanes favorise bien la « socialisation féminine »¹⁸⁰. De fait, la broderie rattache symboliquement Kira à la vie mais aussi à sa communauté, comme nous l'évoquerons ci-après. Quant à Sofia, la couture la rattache à sa sœur, même après sa mort. Son désir de lui coudre une robe blanche est en effet à l'origine de son apprentissage. Sa trajectoire narrative se conclut également sur le motif de la robe blanche qui réapparaît alors : « La robe était destinée à Maria. Maria qui était morte mais qui était encore là, au fond d'elle-même et au fond des flammes qui flamboyaient devant elle. Maria qui serait toujours là. » [*Le secret du feu* : 189.] La couture relie alors le monde des vivants et le monde des morts qui s'enchevêtrent par les croyances mystiques de Sofia.

L'apprentissage de la couture se déroule selon la coutume, dans un atelier de couture, auprès d'un personnage féminin, alors « passeur ». Cette étape est partie intégrante des façons de faire la jeune fille¹⁸¹. Aussi, Kira est-elle initiée aux travaux d'aiguille par sa mère : « Kira avait toujours été très adroite de ses mains. Quand elle était encore enfant, sa mère lui avait appris à tenir une aiguille, à la tirer dans l'étoffe et à créer des motifs avec des fils de couleurs. » [*L'Éluë* : 25] Sa mère lui a également transmis l'art de la broderie ancienne [50]. Elle est ensuite formée à la teinture par une vieille dame, auprès de laquelle elle apprend à distinguer et à nommer les différentes nuances de couleurs [94, 108]. A l'inverse, l'apprentissage de Sofia a déjà lieu auprès d'un vieil homme du village, d'ailleurs, surnommé par la périphrase « L'homme à la machine à coudre » [*Le secret du*

¹⁷⁶Selon l'expression d'Yvonne Verdier, *op.cit.*, p. 81.

¹⁷⁷Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 26.

¹⁷⁸Verdier (Y.), *Façons de dire, Façons de faire, op.cit.*, p. 227

¹⁷⁹Monjaret (A.), « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme* [En ligne], 173 | 2005, le 27 septembre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/25033>

¹⁸⁰Monjaret (A.), *op.cit.*

¹⁸¹ Verdier (Y.), *op.cit.*, p. 160. Dans la France rurale du XXème siècle, à 15 ans, les jeunes filles passaient un hiver dans l'atelier de couture d'une tante afin de « faire la jeunesse » (et tout particulièrement la jeunesse féminine).

feu : 161]. La délégation d'une activité féminine à un personnage masculin introduit symboliquement un dérèglement culturel. En effet, comme le souligne Marie Scarpa : « Les travaux d'aiguille accompagnent donc les différents états de la vie d'une femme : après la puberté, ils conduisent la jeune fille sur la voie du mariage et de la maternité. Plus que d'une éducation, on peut parler ici d'une initiation. » La couture reste, avant tout, une affaire de femmes puisqu'elle a trait à une maîtrise des gestes techniques - et donc à un « savoir-faire »¹⁸²- mais aussi au maintien du corps. L'initiation féminine est corrélativement physiologique et sociale. *Le secret du feu* met bien en scène une communauté de couturières, prises dans « la culture de l'entre-femmes ». « L'homme à la machine à coudre » est une exception notoire. Quant à la formation de Sofia à la couture, elle se poursuit, auprès d'une femme expérimentée qui lui transmet « les secrets de l'aiguille à coudre. » [*Le secret du feu* : 158] La transmission d'un savoir-faire mais aussi des outils, à l'exemple de la machine à coudre de Totio, est au cœur de l'apprentissage des travaux d'aiguille. A l'inverse, Kira déplore de ne pas avoir pu hériter des fils à broder de sa mère [76]. L'initiation aux arts textiles est aussi une histoire d'héritage, de liens. Cette question sera abordée, ci-après.

La pratique de la couture ou de la broderie permet non seulement la discipline du corps¹⁸³, mais aussi la transcendance du handicap. Aussi, la jeune fille handicapée ne se distingue-t-elle plus qu'à travers ses talents, alors compensatoires. Kira apparaît comme une brodeuse hors-pair et ses aptitudes sont sur-valorisées, en raison de leur caractère extra-ordinaire. En témoigne le vocabulaire hyperbolique sur lequel repose ce passage descriptif :

Mais tout récemment, d'une manière presque fulgurante, son habileté aux travaux d'aiguille était devenue plus qu'un simple talent. Non seulement elle avait assimilé à la perfection l'enseignement de sa mère, mais encore elle l'avait dépassé dans une incroyable explosion de créativité. [*L'Élué* : 25]

Son talent apparaît aussi comme sur-naturel, en tant que « don quasi magique » [95]. Kira met ainsi en exergue la force créatrice et occulte qui l'habite - et qui fait d'elle une véritable initiée dans les arts d'agrément :

Désormais, sans qu'on le lui ait appris, sans même qu'elle se soit exercée, sans hésitation aucune, ses doigts savaient comment jouer avec les fils spéciaux, comment tordre, entrelacer et piquer pour créer de riches dessins d'ornement où la couleur éclatait. Elle n'avait toujours pas compris comment ce mystérieux savoir lui était venu. [...] [25].

¹⁸² Hamon (P.), *op.cit.*, p. 24.

¹⁸³ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 26.

Kira revient, au fil du récit, sur son « son talent magique de brodeuse » [207], ainsi que sur « la fiévreuse fibrillation des fils » qui s'empare de ses doigts [48]. Elle semble comme envoûtée par son art qui se fait quasiment tout seul [104]. Affleure alors la cosmologie magico-religieuse du texte. Par ailleurs, son don la pose en sur-initiée ou en artiste au savoir-faire démesuré. Sa gestuelle trop bien maîtrisée témoigne d'une certaine forme de liminarité, de ce point de vue. Cela dit, la broderie très sophistiquée de Kira répond aux canons esthétiques qui siéent à cette activité d'ornement. Se lit ainsi la noblesse non seulement de son art mais aussi de son statut social¹⁸⁴. Son ami met en exergue l'harmonie des couleurs de son ouvrage ainsi que sa qualité : « Ton travail est remarquable, dit Jamison. Il se pencha pour examiner l'endroit qu'elle venait d'achever : elle avait harmonisé en camaïeu différentes nuances de jaune pour broder tout un fond de nœud - des points minuscules - de manière à former une véritable texture. » [125]

Contrairement à Kira, le savoir-faire de Sofia est davantage fonctionnel qu'artistique et créatif. De plus, la jeune fille ne jouit, elle, d'aucun don mais fait tout de même preuve d'un « savoir couturier » maîtrisé. Par conséquent, son « *faire technologique* »¹⁸⁵ est évalué positivement :

Elle avait un peu peur que la machine refuse de lui obéir. [...] Elle se mit à actionner la pédale. Tout se passa bien : la bobine tournait et l'aiguille piquait dans les règles de l'art. Une fois terminé, elle ne put s'empêcher de caresser la machine, comme elle avait vu Totio le faire. [*Le secret du feu* : 186]

Tisser le tissu signifie aussi « tisser le lien social ».¹⁸⁶ Cette symbolique est révélée par la métaphore des « coutures invisibles entre les gens » : « Il m'a enseigné que dans la vie tout n'est qu'une question de coutures, continua-t-elle. Ce sont elles qui font le lien entre les choses. [...] Il existe même des coutures invisibles entre les gens et si l'on veut apprendre à les aimer, il faut savoir coudre. » [*Le secret du feu* : 159] Sofia est reliée aux autres, grâce au statut social de couturière / raccommodeuse¹⁸⁷ qu'elle acquiert. Elle succède en effet à l'atelier de Totio. La reconnaissance sociale de la jeune fille passe par l'attribution non seulement d'un lieu de travail mais aussi d'une identité professionnelle. Ces deux attributs figurent conjointement sur l'enseigne de l'atelier - qui matérialise, alors, le nouveau statut social de Sofia : « Atelier de couture. Propriétaire : Sofia Alface. » [*Le secret du feu* : 184] C'est d'ailleurs la seule fois dans le récit où son nom de famille est donné. Se lit ainsi son ascension sociale et en somme son agrégation à la communauté. Par ses

¹⁸⁴La broderie est une activité réservée essentiellement aux jeunes filles de rang social élevé : « L'ouvrage de broderie et de dentelle est placé du côté de la finesse, du blanc virginal, du religieux, il est réalisé plutôt par des filles de bonne famille, de condition sociale élevée, envoyées dans des pensionnats religieux, des ouvriers, lieu de retenue, de silence. » (Monjaret (A.), *op.cit.*)

¹⁸⁵Hamon (P.), *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 160.

¹⁸⁶Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 37.

¹⁸⁷Le raccommodeage fait, d'ailleurs, partie du « savoir couturier » traditionnel de la jeune fille, comme le précise Yvonne Verdier (*Façons de dire, façons de faire, op.cit.*, p. 171).

ouvrages d'aiguilles - de reprise - elle participe en effet à l'économie domestique, collective et solidaire.

Dans *L'Éluë*, le fil à broder est lié tant au destin individuel de la jeune fille qu'au destin collectif de sa communauté. Son don pour la broderie est, en effet, investi d'une forte transcendance. Il est lui salvateur puisqu'il lui permet d'échapper à la mort, à laquelle elle était inéluctablement condamnée, à cause de son infirmité. Elle est ainsi une exception à une impitoyable coutume de son peuple. Kira tisse donc le fil de la/sa vie, à l'image de Nona, l'une des trois Parques. Sa filiation littéraire et culturelle ne s'arrête pas là. Marie Scarpa constate ainsi que « notre imaginaire culturel est peuplé de représentations de figures féminines à l'aiguille (qu'elles soient fileuses, tisseuses, brodeuses, etc.). Que l'on pense aux mythologies antiques, avec les Parques, Pénélope, Philomèle par exemple - on dit de cette dernière qu'elle fut la première brodeuse - ; aux descriptions de la Vierge Marie enfant tissant l'étole du Temple, dans L'Évangile du Pseudo-Matthieu d'abord et que tout un légendaire hagiographique a ensuite popularisées au point qu'elles sont reprises dans la peinture, à côté de figurations de la Vierge adulte, cette fois cousant, filant à la quenouille, défaisant des nœuds, etc. »¹⁸⁸ À l'image de Pénélope qui « tisse sa ruse »¹⁸⁹, Kira se rend maître de son destin grâce à son talent de tisseuse.

Le sort quasi providentiel de la jeune fille détermine la trame narrative du récit, comme l'atteste le résumé de la quatrième de couverture : « Dans un monde archaïque et violent qui rejette les faibles, Kira ne doit sa survie qu'à son don exceptionnel pour la broderie. Le Conseil des Seigneurs l'a choisie pour restaurer et achever la fabuleuse Robe sur laquelle est inscrite toute l'histoire de son peuple. » Aussi, Kira manie-t-elle (et orne-t-elle) le fil de la Mémoire que révèle la Robe du Chanteur épique. Sa pratique - ritualisée - de la broderie touche au sacré, en tant qu'elle perpétue une tradition ancestrale : « La Robe portée par le Chanteur, lors du récital annuel était richement brodée. Les scènes compliquées qu'on pouvait y admirer y figuraient depuis plusieurs siècles. C'était la Robe qui avait habillé des générations et des générations de Chanteurs. » [45] La tâche artistique qui est confiée à Kira rappelle celle d'Angélique Rougon qui, elle, s'attelle à la broderie d'une mitre, à l'effigie de Sainte-Agnès. Or, cette mitre sera portée le jour de « la Procession du Miracle »¹⁹⁰. « Il s'agit d'une broderie sacrée dont la fonction est toujours de favoriser la médiation vers le sacré (ou, pour reprendre les termes de Zola, « l'inconnu », « l'invisible ») [...] »¹⁹¹.

La restauration de la Robe donne à Kira l'opportunité de relier les époques entre elles et donc le passé et le présent, ou encore les vivants et les morts. Elle sert donc véritablement de

¹⁸⁸ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 26.

¹⁸⁹ Frontisi-Ducroux (F.), *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris : Éditions du Seuil, 2009, p. 91.

¹⁹⁰ Zola (E.), *Le rêve*, Paris : Le livre de poche, 2003 (1985), p. 122.

¹⁹¹ Scarpa (M.), *op. cit.*, p. 22.

passieuse entre les êtres et les choses et peut-être aussi entre le visible et l'invisible. De fait, son don pour la broderie semble supra-humain ou divin. Elle jouit alors d'un statut d'initiée, dans la mesure où elle est définie comme « L'Élue ». Elle a bien été choisie par les Seigneurs, en raison de son talent particulier de tisserande. Le titre du roman, dans sa traduction française, insiste sur le destin et sur le don particulier de Kira.¹⁹² Or, la dénomination « L'Élue » est connotée religieusement : « Qui est l'objet d'une prédestination, d'un choix voulu et opéré par Dieu ou le Destin. »¹⁹³ Se retrouve, une fois encore, l'idée de force surnaturelle qui l'anime. Si Kira doit raviver le fil de la mémoire, elle est également appelée à créer l'avenir de son peuple, à l'aide de ses fils à broder, sur la partie restée intacte de la Robe. S'esquisse ainsi « la page vierge qu'elle avait pour mission de remplir ; l'avenir qu'elle était chargée de créer. » [177] Grâce à son aptitude pour la broderie, elle acquiert *a fortiori* une fonction sociale, au sein de sa communauté. L'un des Seigneurs du Conseil la désigne ainsi comme « la Brodeuse de la Robe, la dessinatrice du futur. » [176].

Les exemples précédents laissent transparaître des façons de faire les filles ou les garçons hiérarchisées. D'un côté, les jeunes garçons sont saisis à travers l'exploration du *saltus* qui est alors corrélé à une épreuve physique. Et, de l'autre côté, les jeunes filles sont décrites dans la sphère de la *domus* et au travers d'une épreuve davantage morale (faisant appel à leur détermination et à leur dextérité aussi). Quant aux petites filles, elles se voient attribuer des activités ludomotrices spécifiquement féminines, à l'instar de la balançoire, la corde à sauter, la danse ou encore la gymnastique. Ces loisirs réunissent exclusivement des filles, comme l'illustrent les récits de *La petite fille à la jambe de bois* et *Ma meilleure copine*. Cette dernière intrigue, qui relate un spectacle scolaire de gymnastique, se cristallise exclusivement autour d'une communauté de filles. Or, Sarah, la fillette handicapée, y est intégrée.

Somme toute, l'univers culturel des filles est façonné par les activités textiles ou ludomotrices mais aussi par ce jouet culturellement attribué à la petite fille qu'est la poupée. La récurrence de ce symbole du féminin dans les textes et/ou les images des albums a, d'ailleurs, déjà été évoquée, lors de notre réflexion autour de l'habitus ludique des personnages. Ces pratiques culturelles très codifiées et clivées/clivantes entre féminin/masculin ne sont, au demeurant, pas représentatives de l'ensemble des pratiques auxquelles participent la majorité des personnages de notre corpus. Les activités sont souvent mixtes, notamment lorsqu'elles se déroulent dans la cour de

¹⁹²A l'inverse, le titre original, *Gathering Blue* se recentre sur le motif de la Robe et du bleu quasi ancestral dont elle est revêtue. Somme toute, la version originale s'attarde sur la quête d'une couleur et de ses nuances, sur l'art de la teinture traditionnelle, tandis que la version française se focalise davantage sur le destin exceptionnel du personnage de Kira.

¹⁹³ Entrée « Élu » dans le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/>. Consulté le 28 Septembre 2017.

récréation. De fait, ce lieu est précisément construit comme le terrain de la mixité sociale, exception faite pour *Ma meilleure copine* (où se joue ce que l'on pourrait nommer « l'entre-filles »¹⁹⁴). Même les activités sportives - pourtant généralement genrées - apparaissent comme mixtes. La fonction inclusive prime, alors. Tel est le cas du handi-football qui réunit non seulement valides et non valides mais aussi filles et garçons. En effet, ce sport est décrit comme un sport mixte, dans *Pourquoi je suis différente*. Se joue ici une prise de distance quant aux codes culturels. De la même manière, les jeux d'extérieurs ainsi que les jeux de ballon ne sont pas seulement l'apanage des petits garçons. Il en est de même pour l'équitation, qui est l'activité sportive la plus pratiquée (*Mes rêves au grand galop, L'Indien qui ne savait pas courir, Cheval-Soleil, La tempête au haras, etc.*). Quant à Frida et la petite Yu'er, elles sont représentées en train de s'amuser à l'extérieur. Leur liminarité physique se double alors d'une liminarité sociale. Yu'er joue, d'ailleurs, souvent, aux côtés de petits garçons. Elle est notamment initiée au « Paradis des insectes », par un de ses camarades, qui fait alors pour elle figure de « passeur ». Enfin, les enfants, tout comme les adolescent(e)s exercent aussi des activités neutres, telles que le dessin ou la lecture. Par ailleurs, seuls quelques adolescents (mais aucune adolescente) s'adonnent aux nouvelles technologies. Les filles, qui sont *de facto* exclues de cette ère du numérique, ne sont, elles, pas pleinement dans l'ère du temps. Parce qu'elles sont à contretemps, elles ne sont donc pas acculturées, ou tout du moins imparfaitement. Ce qui n'est pas le cas des garçons qui se familiarisent avec les outils informatiques, à l'image de Théo, dans *Non merci !*. Adam, dans *Les infiltrés* incarne, lui, un génie de l'informatique. Ce « hacker surdoué » [*Les infiltrés* : 75], investi dans une enquête auprès des services secrets, fait figure de « super-héros » [216] des temps modernes. Il entre de fait dans la lignée des prestigieux agents secrets de la culture populaire occidentale dont il renouvelle la figure. Il ne pilote pas, pour sa part, une voiture ultra puissante mais un « fauteuil ultra-perfectionné » [83]. Le handicap d'Adam tend alors à être transcendé. Le jeune homme est, qui plus est, associé dans sa mission à une espionne, belle et douée. En revanche, aucune fille handicapée n'est montrée face à une rocambolesque ou prestigieuse aventure. Aussi ne se trouve-t-il pas de (super-)héroïne, si ce n'est de son quotidien de fille handicapée. La sphère du (super-)pouvoir est traditionnellement attribuée aux personnages masculins, qui incarnent alors des modèles de virilité. Cette posture qui irrigue l'imaginaire culturel se retrouve dans la littérature de jeunesse.

Les pratiques socio-culturelles des personnages juvéniles reflètent avant tout des interactions ludiques et/ou solidaires entre pairs. D'ailleurs, selon Julie Delalande, la culture enfantine se construit sur « l'ensemble des connaissances, des savoirs, des compétences et de comportements,

¹⁹⁴Nous paraphrasons, ici, le concept d'« entre-enfants », défini par Julie Delalande (*in* « L'entre-enfants : une figure de l'enfance peu valorisée. Réticences historiques et contemporaines en France », *in* Louise Hamelin Brabant & André Turmel (dirs), *Les figures de l'enfance : un regard sociologique*, Québec : Presses Inter Universitaires, 2012, pp. 13-30).

qu'un enfant doit acquérir et maîtriser pour faire partie du groupe de pairs »¹⁹⁵ Aussi, l'appartenance à une communauté enfantine - relevant notamment de la sphère amicale - est un des principaux ressorts narratifs de la littérature de jeunesse. Néanmoins, l'enfant handicapé est davantage mis en scène auprès de sa famille qu'auprès de ses amis. Il est en somme en marge de « l'entre-enfants » puisqu'il évolue assez souvent seul, prisonnier de son imaginaire.

À l'inverse, la camaraderie en contexte scolaire, de même que l'amitié véritable, témoigne de l'agrégation de l'enfant handicapé au groupe formé par ses pairs. Telle est la clé du dénouement euphorique de plusieurs albums. Au fil de son initiation, « la petite fille incomplète » - initialement désignée comme « la fille sans ami » - est montrée entourée d'enfants de son âge. Ainsi, prend fin sa longue phase de marge sociale. Le même processus est à l'œuvre dans *La petite fille à la jambe de bois* : Penny finit par se faire accepter par ses camarades de classe. L'amitié détermine la trame narrative de *Ma meilleure copine*, *Le chat loupé* ou encore *Camille et son nouvel ami*. Le personnage handicapé est alors saisi uniquement au travers de sa relation avec son ami valide. Cette forme de socialisation détermine son mode de représentation. De plus, son rôle narratif est même subordonné à celui de son ami, lequel est seul en charge de raconter son/leur histoire. Aussi, le personnage handicapé, focalisé mais non focalisateur, n'est-il pas appréhendé au travers de sa propre subjectivité. Et cette médiation du regard de l'autre induit un effet de mise à distance. D'ailleurs, en tant que personnage, il est perçu uniquement à travers le regard de son ami. La même technique narrative est adoptée dans *Comme un poisson dans l'eau*. L'histoire de Sébastien, le champion de natation handicapé, est relatée par son amie. Le lien amical, qui se fait assez subtil, sert de fil narratif à l'album. En effet, la narratrice ouvre son récit par la tournure « Mon ami Sébastien » (laquelle est reprise à la double page suivante), ainsi que par l'expression corrélaire : « Mon ami Océan. » La relation amicale tissée entre la narratrice et Sébastien est toutefois relayée à l'arrière-plan de l'histoire. De fait, une seule illustration les dépeint côte-à-côte. D'ailleurs, Sébastien est essentiellement présenté comme un personnage solitaire, en marge des relations sociales.

Le plus souvent, les enfants de notre corpus s'emploient à construire socialement leur place au sein de la sphère amicale et/ ou scolaire mais aussi familiale. L'environnement des filles et des garçons handicapés est relativement homogène. La hiérarchie entre le féminin et le masculin est donc moins prégnante que pour nombre de personnages enfantins de la littérature de jeunesse.

Certains des protagonistes évoluent uniquement au sein de la structure fermée et intimiste de

¹⁹⁵Delalande (J.), « Culture enfantine et règles de vie. Jeux et enjeux de la cour de récréation », *Terrain* [En ligne], n° 40, 2003, pp. 99-114, consulté le 10 Mars 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/1555>.

la famille, le plus souvent traditionnelle. Se manifeste alors « [...] une certaine norme familiale, qui valorise la représentation d'une famille constituée d'un couple parental et de ses enfants [...] »¹⁹⁶ Le lien affectif entre l'enfant handicapé et ses parents est d'autant plus fort qu'il est le plus souvent un enfant unique. Dans ce microcosme protecteur, se déroule l'éducation de l'enfant ainsi que la familiarisation avec son corps handicapé (*La maison sans escalier, La poupée cassée, Les boutons du diable*). L'enfant est montré comme dépendant de ses parents qui co-interagissent avec lui, dans l'espace de la maison ; laquelle symbolise à la fois le lieu d'habitation et le groupe familial¹⁹⁷. L'enfant handicapé est donc appréhendé au sein de la « structure fondamentale parmi les organisations domestiques »¹⁹⁸. Il est par ailleurs non seulement assisté par ses parents, dans les gestes du quotidien mais aussi soutenu, affectivement, dans les moments éprouvants qu'il traverse, suite à son accident. Les parents incarnent ainsi des « passeurs » dans la quête émancipatrice de l'enfant handicapé. Aussi, Alice est-elle presque toujours accompagnée par l'un de ses parents ou de ses grands-parents, lors de la pratique de ses activités (*Alice sourit*). [Annexe : 5 et 6]

L'enfant handicapé - et enfant unique - est parfois représenté en dehors de la structure familiale traditionnelle. *La Petite fille à la jambe de bois, Alex est handicapé* et *Jésus Betz* décrivent ainsi des situations de monoparentalités féminines qui se déroulent donc exclusivement dans le foyer maternel. Dans *Alex est handicapé* et *Jésus Betz*, le petit garçon est représenté dans la relation fusionnelle qui le rattache à sa mère. La dyade mère/fils structure l'ensemble de l'album *Jésus Betz* qui se définit précisément comme la longue lettre écrite par un fils à sa mère. La fonction nourricière de cette dernière est alors exacerbée, à travers les soins et l'affection qu'elle lui prodigue. Alex est ainsi assisté par sa mère dans les actions de la vie quotidienne (le bain, le coucher, ou encore les transports à l'école). La mère de Penny, dans *La petite fille à la jambe de bois*, est essentiellement représentée dans sa fonction éducative, en tant que figure d'autorité.

La petite fille ou le petit garçon handicapé se trouve aussi parfois en présence de ses grands-parents (*Alice sourit*) ou le plus souvent d'un seul grand-parent. La figure récurrente du grand-père endosse « le rôle de substitut parental »¹⁹⁹, étant donné qu'il est le seul lien familial et affectif de l'enfant handicapé. De fait, *L'enfant et le phoque* et *Les contes de la ruelle* se cristallisent autour de la complicité tissée entre un petit-garçon ou une petite fille et son grand-père. Le grand-père incarne pour son petit-enfant un « passeur », dans la mesure où il lui inculque sa vision du monde. Celle-ci passe par la communion avec la nature et s'apparente donc à une école buissonnière. Aussi est-il significatif que la trajectoire narrative commune du grand-père et de l'enfant se déroule en dehors de

¹⁹⁶Joselin (L.), « Images de la famille de l'enfant déficient dans la littérature jeunesse », *Dialogue*, n°188, 2010/2, p. 111.

¹⁹⁷Haddad (E.), « Qu'est-ce qu'une "maison" ? De Lévi-Strauss aux recherches anthropologiques et historiques récentes », *L'Homme*, n°212, 2014, pp. 109-138, p. 117, consulté le 1er Septembre 2017.

¹⁹⁸Haddad (E.), *op.cit.*, p. 110.

¹⁹⁹Joselin (L.), *op.cit.*, p. 116.

la *domus*. Le quotidien de Yu'er est ré-enchanté par la bonhomie ainsi que par l'imagination de celui qu'elle nomme affectivement « Pépé ». Celui-ci la guide sur son dos ou sur son vélo, à travers les ruelles du vieux Pékin. Il n'a d'ailleurs de cesse de pallier son manque de mobilité. Il lui enseigne de fait la natation, de façon à la fois ingénieuse et saugrenue, en la suspendant à un arbre. En tant que conteur (improvisé) du quartier, il l'initie également aux charmes de l'oralité : « Pépé est assurément un beau parleur ! Dans sa bouche circule un train chargé d'histoires... » [*Les contes de la ruelle* : 91] L'oralité participe d'un univers enchanté²⁰⁰. Pépé Doubao transmet également les traditions du passé à sa petite-fille. Il est par ailleurs le dépositaire de la mémoire à la fois collective et personnelle (familiale notamment). Or, « si les parents inscrivent l'enfant dans la synchronie, les grands-parents, eux, ont à l'inscrire sur l'axe de la diachronie, celui qui traverse le temps, qui fait exister l'histoire, la durée, l'avant et l'après, le passé et l'avenir, l'origine et l'au-delà. »²⁰¹

Le grand-père mis en scène dans *L'enfant et le phoque* est, lui aussi, décrit comme un compagnon privilégié de son petit-fils. Ces deux personnages principaux observent ensemble les phoques dans l'océan. Le grand-père concourt à l'initiation symbolique de l'enfant, par la transmission implicite de son « savoir-voir » ainsi que de son expérience de la vie. Il lui apprend également à pêcher. Ces activités, qui sont rythmées par le changement des saisons, sont empreintes de ritualité. L'enfant et son grand-père sont situés dans une relation de partage et de dialogue puisque l'un et l'autre échangent, au sujet des mammifères marins. Enfin, le petit garçon fait l'apprentissage de la mort, plus précisément de celle de son grand-père : « Le sol est tapissé de fleurs sauvages, le printemps est de retour sur la côte, l'enfant aussi, mais sans son grand-père. » Il est dès lors introduit au sacré :

Les grands-parents sont ceux qui ont connu les morts, qui viennent du passé et qui vont vers l'au-delà. Voilà, sans doute, la fonction fondamentale des grands-parents : introduire l'enfant au mystère, à cette part mystérieuse de l'humanité qui s'interroge sur le sens de l'histoire, sur la vie, sur la mort, sur les origines, sur l'au-delà.²⁰²

Privé de son grand-père, l'enfant poursuit seul son apprentissage du monde. Il reste aussi fidèle au « savoir-faire » traditionnel qu'il a reçu de son grand-père : « Durant les longues soirées d'été, l'enfant se met à pêcher sur le quai, comme jadis le faisait son grand-père, assis sur les marches de l'embarcadère. »

²⁰⁰Vinson (M.-C.), « Tibili ou le petit garçon qui ne voulait pas aller à l'école », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 62, 2007, p. 2.

²⁰¹Billé (M.), « A quoi servent les grands-parents ? Des grands-parents pour introduire au « sacré », *Dialogue*, n°158, 2002, pp. 3-10, p. 7.

²⁰²Billé (M.), *op.cit.*, p. 8.

A l'inverse du grand-père qui participe directement au récit, la « grand-mère » est une figure seulement remémorée. L'évocation de la défunte grand-mère établit ainsi un lien avec le passé familial de l'enfant. Penny regrette l'absence de sa grand-mère qui la ramenait à l'imaginaire collectif, par le biais des légendes autour des Pirates. Or, les grands-parents décrits dans la littérature de jeunesse sont justement décrits au travers de leur capacité à créer un monde magique, par leurs histoires²⁰³.

A l'exemple des parents et des grands-parents, les frères et les sœurs, incarnent le troisième pilier de la structure familiale - et, somme toute, sociale - de l'enfant handicapé. Là se trouve son équilibre, entre « [...] les parents attentifs [...] les frères et sœurs responsables pourvoient aux besoins de l'enfant déficient (Baskin et Harris, 1977) »²⁰⁴. La responsabilité qui incombe aux frères et sœurs est due à leur position de supériorité physique. Parce qu'ils sont valides, ils sont en effet plus autonomes. Le lien fraternel occupe au sein des intrigues une place plus minoritaire que le lien parental. À l'exception de « Petit Polio », l'enfant handicapé n'a qu'un frère ou qu'une sœur qui lui sert de faire-valoir. Le frère ou la sœur est d'ailleurs souvent relégué au rôle de personnage secondaire. En revanche, l'album *L'accident de Marika* se focalise sur la relation tissée entre un frère et sa sœur handicapée. L'histoire de la fillette est relatée à travers le regard prévenant de son frère, qui endosse le rôle de personnage-narrateur. Marika est construite comme un personnage davantage passif que son frère, bien qu'elle soit le personnage focalisé du récit. En effet, elle n'est qu'une simple « participante »²⁰⁵ du récit qu'elle ne prend pas elle-même directement en charge. Elle est davantage objet que sujet de l'action narrative. Aussi est-elle montrée dans une relation de soumission aux autres. De même, le rapport hiérarchique entre Alexis et sa sœur Marika semble être renversé. Ainsi, si Marika est concrètement la sœur aînée d'Alexis, elle semble paradoxalement être sa petite sœur. Elle est en effet moins autonome et plus dépendante des parents que lui. Sa supériorité d'âge est alors comme contrebalancée par son infériorité physique : « Papa porte Marika dans la voiture. C'est bizarre. Ma grande sœur a l'air tellement petite maintenant ». La situation liminaire de Marika induit un renversement de la norme sociale.

2. L'habitus ludique de la culture enfantine

Portons à présent notre intérêt sur les pratiques culturelles ludiques qui forment l'« habitus ludique » des jeunes. L'habitus renvoie, selon Pierre Bourdieu aux « produits des structures,

²⁰³ Mietkiewicz (M.-C.), Schneider (B.), « Vue à travers la littérature enfantine. La place des grands-parents dans l'éducation familiale », *Dialogue*, n°158, 2002, pp. 51-64 et p. 56.

²⁰⁴ Joselin (L.), *op.cit.*, p. 111.

²⁰⁵ Hamon (P.), « Pour un statut sémiologique du personnage », in Barthes (R.), *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 154.

producteurs des pratiques et reproducteurs des structures [...] »²⁰⁶. Par « habitus ludique », nous renvoyons aussi bien à l'univers des jeux et des jouets, qu'à la puissance imaginative des enfants ou encore aux arts de l'enfant.

2.1. L'entrée dans le jeu

Le patrimoine des jouets et des jeux est transmis à l'enfant, plus ou moins implicitement. Cet héritage structure assurément la culture enfantine. Les pratiques ludiques apparaissent, dès lors, comme culturellement réglées. Le jeu constitue essentiellement une activité spécifique à l'enfance : « Jouer a été reconnu comme l'activité spécifique des enfants au cours de l'histoire pour ne pas dire comme un besoin inscrit dans la nature même du petit homme. »²⁰⁷ L'enfant se définit foncièrement comme un *infans ludens*. Ce statut est ainsi représenté dans la littérature de jeunesse qui reflète les activités, sociales, culturelles et donc ludiques des enfants. Les personnages enfantins handicapés - et plus particulièrement ceux des albums - sont eux aussi souvent mis en scène dans leur habitus ludique. Les jeux et les jouets sont parfois partie intégrante du mobilier de la chambre d'enfant. Ils connotent la culture enfantine, en tant que « biens matériels et symboliques »²⁰⁸. Ils se rattachent, inéluctablement, « à l'histoire de l'enfance, de la littérature et de l'éducation »²⁰⁹. Ils sont mis en scène comme de véritables compagnons de l'enfant avec lequel ils partagent l'espace et le quotidien. Ils apparaissent comme les catalyseurs de l'imaginaire du personnage enfantin.

La figuration des jouets animés - prégnante en littérature de jeunesse - renvoie à la tradition des contes populaires. Aussi, le monde des jouets s'anime-t-il à la tombée de la nuit, dans *Le petit soldat de plomb*²¹⁰. Ce conte met la lumière sur le petit soldat unijambiste et sur la danseuse de carton dont il est épris. Quant au célèbre conte *Casse-noisettes* d'Hoffmann, il insuffle également une vie humaine à des jouets. L'illustre marionnette de bois de Collodi, Pinocchio, offre également un remarquable exemple de cette veine littéraire. La même voie est, par ailleurs, empruntée par les dessins animés.

Dans notre corpus, les jouets sont représentés comme des objets à la fois animés et inanimés. La ressemblance d'intériorités entre l'enfant et le jouet se limite à une forme d'expressivité et donc de subjectivité. Ils ne bénéficient pas d'un comportement humain puisqu'ils ne sont pas, par

²⁰⁶Bourdieu (P.), *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, p. 244.

²⁰⁷Carecchio (F.), *La culture des jeux, une poétique enfantine*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 7.

²⁰⁸Becchi (E.), « Le XIX^{ème} siècle », in Becchi (E.), Dominique (J.), *Histoire de l'enfance en Occident*, t. 2, Paris : Points, 2004, p. 166.

²⁰⁹Boyer-Vidal (M.-F.), « L'éducation des filles et la littérature de poupée au XIX^{ème} siècle », in *Genre § Education : former, se former et être formée au féminin* (Colloque), Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2009, p. 231.

²¹⁰Andersen (H.-C.), « Le petit soldat de plomb », *Contes*, t.2, Paris : Mercure de France, 1954. Ce conte a été publié, la première fois, en 1838.

exemple, doués de parole et d'affects, à l'inverse de Pinocchio. De même, ils sont réduits à leur statut de jouets et sont ainsi posés à leur place habituelle, sur le lit de l'enfant, ou par terre dans la chambre ou encore dans le coffre à jouets. Une telle illustration est offerte par *Les boutons du diable*. Ainsi, les jouets sont animés par le regard et donc par la subjectivité de l'enfant, « narrateur iconique » et/ ou « verbal »²¹¹ de l'album. Ces jouets donnent accès à son théâtre mental et ils révèlent, de cette manière, une re-présentation ou re-crédation du monde. Si la présence des jouets se fait discrète, au sein des textes, elle prédomine davantage les illustrations des albums. L'entrée dans l'espace familial et intime de la chambre d'enfants - ici, épiceutre de la *domus* et donc de la sphère domestique - ouvre sur l'entrée dans l'univers des jouets.

Les jouets les plus présents au sein des albums sont ceux culturellement ancrés dans la civilisation des jouets : l'ours en peluche et la poupée. « Les jouets sont de plus en plus présents dans l'ensemble de la littérature de jeunesse, car ils font partie de la vie des enfants. »²¹² Or, ils n'incarnent pas des objets inanimés mais ils semblent, au contraire, être doués d'émotions. Les visages des peluches et des poupées sont d'ailleurs aussi expressifs que ceux des enfants auxquels ils appartiennent. Se dessine alors un mode d'identification animiste centré sur la « continuité des intériorités »²¹³ (mais sur des physicalités dissemblables), entre l'enfant et ses jouets. L'enfant participe de cette identification en octroyant des traits humains à des objets ludiques, tels que la poupée et l'ours en peluche, alors symboliquement érigés en êtres vivants.

Si dans notre corpus, les jouets ne sont pas projetés au premier plan de l'intrigue, ils ne sont pas pour autant insignifiants. Ainsi, ceux qui peuplent la chambre de la fillette des *Boutons du diable* paraissent animés. S'ils ne parlent pas, ils captent l'attention du lecteur par leurs regards ou par leurs sourires qui dévoilent à la fois un air humain et un état affectif. Ces mêmes traits humains sont prêtés aux dinosaures miniatures et à l'ours en peluche avec lesquels jouent les personnages de *Camille et son ami*. L'anthropomorphisation de l'ours en peluche, dans *Alice sourit*, est d'autant plus manifeste que la peluche symbolise le compagnon complice du quotidien de l'héroïne. L'ours en peluche - véritable parangon du jouet - intervient dans la ritualisation du quotidien de l'enfant et notamment, dans *Alice sourit*, lors du rituel du coucher. Les images dépeignent Alice, couchée dans son lit et enserrant son ourson. Celui-ci est montré tantôt souriant, tantôt apeuré, à l'image d'Alice qui a fait un cauchemar. Et le narrateur de commenter : « Alice a peur, Alice serre son doudou ». L'ourson miniature - réceptacle des émotions de l'enfant - est représenté dans sa « fonction d'objet

²¹¹ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », in Viviane Alary ; Nelly Chabrol Gagne, *L'Album. Le parti-pris des images*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, pp.21-28 et p. 21.

²¹²Nières-Chevrel (I.), *Dictionnaire du livre jeunesse*, Paris : Electre-Cercle de la librairie, 2013, p. 534.

²¹³Descola (P.), *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005, p. 183.

consolateur »²¹⁴ et donc d'objet transitionnel.²¹⁵ Alice investit affectivement l'objet ludique qu'est son « doudou ». Ce mot signifie alors un embrayeur culturel et narratif d'un imaginaire et, en somme, de la cosmologie de l'enfance. Ce néologisme spécifiquement enfantin joue sur le redoublement de la syllabe « dou ».²¹⁶ Est ainsi signifiée la douceur du monde calfeutré et innocent de l'enfant. Le même procédé est à l'œuvre dans le terme de « nounours ». S'actualisent alors les fonctions symbolique, cognitive et ludique du langage. « Quand « la peau des mots » habille le monde, les sens se transforment... »²¹⁷ .

Plus encore que l'ours en peluche²¹⁸, la poupée incarne un objet animé, puisqu'elle incarne une figurine humaine enfantine. « La clé du mystère, semble-t-il, c'est l'extraordinaire force d'illusion, la puissance de vie et de suggestion qui émanent de la poupée, ce « modèle intelligible », comme dit Lévi-Strauss. »²¹⁹ Elle est « au moins en Europe - d'essence féminine »²²⁰ comme le signifient les termes la désignant, dans les différentes langues. « En latin, *pupa* désigne aussi bien la fillette que sa poupée. Cette ambiguïté traduit l'intimité de la fillette avec une poupée qui n'est pas un véritable jouet mais un double qui inspire à l'enfant le désir de grandir et de devenir une femme accomplie. »²²¹ La poupée, en tant que médiatrice du « devenir-mère » de la fillette, est représentée culturellement comme un des « objets matériels et symboliques destinés spécifiquement à la petite fille. »²²² Elle occupe de fait une place de choix dans les albums de littérature de jeunesse, de même que dans les contes. Est alors décrite la relation entretenue par la petite fille avec sa poupée, à l'image de Sophie et de sa poupée de cire qu'elle malmène²²³. La fillette miniaturisée est parfois même érigée en héroïne de fiction de nombre de contes et d'albums de littérature de jeunesse. La voie de la poupée animée est ouverte par le conte « La poupée qui mord »²²⁴. Dans ce facétieux et divertissant conte, la poupée est décrite comme un objet magique qui prend vie grâce aux soins prodigués par sa maîtresse, la petite Amantine. L'ascension sociale de cette dernière passe par l'entremise de sa poupée-fée. Une poupée anthropomorphe est aussi à l'honneur dans le conte russe

²¹⁴Dassié (V.) « Les doudous d'enfant au prisme des objets d'affection des adultes », in Michel Dugnat. *L'art d'accommoder embryons, fœtus et bébés*, Toulouse : Editions Eres, 2014, pp.67-80 et p. 69.

²¹⁵Winnicott (D.), *Jeu et réalité*, Paris: Gallimard, 1975, p. 28.

²¹⁶ Dassié (V.), art. cité, p. 68 : « Investir des objets par les affects semble caractériser l'enfance, ce que le sens commun traduit à travers l'idée du « doudou ».

²¹⁷Carecchio (F.), *La culture des jeux, une poétique enfantine*, Paris : L'Harmattan, p. 242. L'auteure renvoie à l'ouvrage *La peau des mots* (Desanti (J.-T.), Paris : Éditions du Seuil, 2004).

²¹⁸Michka est l'une des célèbres figures d'ours en peluche animé de la littérature de jeunesse. Il est le personnage éponyme d'un album du Père Castor (écrit par Marie Colmor et illustré par Feodor Rojankovsky). Cet ourson en peluche refuse d'être défini comme un jouet. Alors, il s'humanise, symboliquement, et vit toutes sortes d'aventures, le soir de Noël.

²¹⁹Bandet (J.), *L'enfant et les jouets*, Paris : Casterman, 1972, p. 129.

²²⁰ Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris : Le Robert, 2005, p. 1973.

²²¹Dasen (V.), « De la Grèce à Rome, des jouets pour grandir », *Des jouets et des hommes*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2011, pp. 52-59, p. 56.

²²² Becchi (E.), « Le XX^{ème} siècle », in Becchi (E.), Julia (D.), *Histoire de l'enfance en Occident, op.cit.*, p. 166.

²²³Cet épisode est relaté dans *Les Malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur.

²²⁴Straparola (G.-F.), « La poupée qui mord », in *Les nuits facétieuses*, Paris : Jannet, 1857. Dans ce conte - qui allie merveilleux et scatologique - la « poupée-fée » promeut l'ascension sociale de la petite Adamantine.

« Vassilissa la-très-belle ». La poupée magique - offerte avec « la bénédiction maternelle » à la fillette - symbolise l'adjuvant absolu de cette dernière. En effet, elle la délivre de tous les malheurs infligés par sa marâtre ainsi que par la maléfique sorcière Baba Yaga. La poupée, choyée en retour par la fillette, est sa fidèle et éternelle complice.

Dans la littérature de jeunesse du XIX^{ème} siècle, une pléthore de romancières, relatent les aventures d'une poupée douée d'émotions et parfois même de parole. Ces récits se cristallisent souvent autour d'un imaginaire enfantin, à l'exemple des livres d'H.C. Cradock²²⁵. Ces derniers mettent en scène une petite fille nommée Josette ainsi que ses poupées qui prennent vie au fil des pages et au gré de son imagination. Leurs portraits iconiques dépeignent ainsi leurs expressions de visage. Le même procédé est rendu visible dans deux albums de notre corpus : *La poupée cassée*. *Un conte sur Frida Kahlo* et *La fleur des vagues*. La tradition littéraire des récits de poupées empruntent davantage la voie de la morale et de la pédagogie que celle de l'onirisme. Aussi, la relation entre la fillette et sa poupée est-elle rapprochée de celle entre une mère et sa fille. En effet, « la fillette va devenir l'éducatrice de son enfant, c'est-à-dire de sa poupée. »²²⁶ Le thème de l'éducation de la poupée, dans ses dimensions à la fois symboliques et pragmatiques, irrigue la narration des *Jeux de la poupée ou les étrennes des Demoiselles*²²⁷, ainsi que des *Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles*²²⁸. La poupée se pose alors comme la passeuse de l'initiation de la petite fille et, par ricochet, de celle de la jeune lectrice des récits.

Dans les albums de littérature de jeunesse contemporaine, la petite fille est également montrée dans sa complicité avec sa poupée. La fillette handicapée ne déroge pas à la règle. Toutefois, sa figurine ne renvoie pas à son enfant imaginaire mais davantage à une amie bienveillante ou même à un double d'elle-même. Ainsi, les émotions que reflète son visage témoignent d'une certaine forme de subjectivité. Dans *La fleur des vagues*, la poupée-fée apparaît dans la même posture contemplative que sa propriétaire. Toutes deux sont donc symboliquement mises sur un pied d'égalité, en tant que personnages focalisateurs. De même, la poupée - personnage éponyme de l'album *La poupée cassée* - incarne, à côté de la petite Frida, le second personnage principal, à la fois focalisé et focalisateur. Cette poupée n'est pourtant que le fruit d'un rêve de la fillette et, en somme, un être complètement imaginaire. Par ailleurs, est mise en avant la « double continuité d'intériorités et de physicalités »²²⁹ entre la fillette et sa poupée qui, par l'expressivité de son visage, semble vivante. La poupée est donc construite comme une effigie ou un

²²⁵Cradock (H. C.), *Josette et ses poupées*, Paris : Fernand Nathan, 1933.

²²⁶Boyer-Vidal (M.-F.), « L'éducation des filles et la poupée au XIX^{ème} siècle », in *Genre & Education : former, se former et être formée au féminin* (Colloque), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 106.

²²⁷Noël (A.), *Les Jeux de la poupée ou Les Étrennes des Demoiselles*, Paris : A. Noël éditeur, 1806.

²²⁸Gouraud (J.), *Contes dédiés aux petites filles*, Paris : Ebrard, 1839.

²²⁹Descola (P.), Cours « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 8 Juin 2017, disponible sur : <http://annuaire-cdf.revues.org/737>, p. 606. Le mode d'identification qui lie la poupée et la fillette est, selon la typologie de Descola, celui du totémisme.

miroir de la fillette²³⁰. Frida, elle-même, insiste sur leur ressemblance : « C'était une autre elle-même en miniature, avec un corps de porcelaine et des membres de tissu. » Par l'entremise de la poupée, Frida expérimente sa propre altérité. La confusion signifiée par l'étymologie latine *pupa* atteint son paroxysme, dans l'épilogue de l'album. Frida s'identifie à sa poupée cassée. Et son portrait iconique tisse cette analogie, en raison de la raideur et de l'immobilité de son corps. Les deux figures distinctes de la petite fille fusionnent²³¹ :

[...] Lorsqu'elle se réveilla, à l'hôpital, elle ne se rappelait pas très bien ce qui s'était passé. Mais le rêve de la poupée lui revint très clairement. Dans sa tête, elle entendit le bruit de la poupée cassée. [...] Elle réclama un grand miroir, des crayons et du papier. Puis, elle commença à dessiner la poupée cassée. Ce jour-là, Frida réalisa son premier autoportrait.

La poupée cassée renvoie donc à une figuration du corps handicapé de la fillette. Plus symboliquement encore, elle incarne une passeuse de l'initiation artistique de Frida. Selon Baudelaire, « le joujou est la première initiation à l'art, ou plutôt c'en est pour lui [l'enfant] la première réalisation. »²³²

Les activités ludiques dévoilées par les albums relèvent principalement des « manifestations spontanées de l'instinct de jeu », c'est-à-dire de la *paidia*²³³, ainsi que de la *mimicry*²³⁴. Se joue alors la fonction représentative du « faire semblant » ou du « faire comme si ». L'entrée dans le jeu est, par définition, corrélée à la notion d'illusion, comme l'atteste son étymologie *in-lusio*. Tel est le constat dressé par Roger Caillois : « Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu : *in-lusio*), du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif »²³⁵. Le mimétisme est donc au cœur de la relation que le personnage enfantin tisse avec ses jouets. Il se retrouve souvent en solitaire avec eux. Enlisé qu'il est dans un monde chimérique, il expérimente donc une phase de marge, notamment sociale. A l'inverse, dans *Les boutons du diable*, le jeu du simulacre qu'est la dînette renvoie à un jeu d'interaction entre pairs : « [...] et, tantôt, Sophie et Valérie viendront jouer à la dînette avec moi. Toi, Bruno, tu seras l'invité mais tu ne mangeras pas tout, promis ? Bruno promet tout ce qu'on voudra du moment qu'il participera aux jeux [...]. » [27] Cette projection dans un repas fictif oriente le récit vers le symbolisme du jeu et de sa dramaturgie. Véronique et ses compagnons deviennent ainsi acteurs de la réalité qu'ils ritualisent. Par le jeu, la fillette handicapée est en

²³⁰ Rey (A.), *op. cit.*, p. 1976 : « La fillette et sa poupée forment un couple où l'artefact est humanisé à l'image de l'enfant [...] ».

²³¹ D'où l'intertextualité avec Pinocchio qui est décrit comme à la fois une marionnette et un petit garçon.

²³² Baudelaire (C.), « La morale du joujou », in *Le Monde Littéraire*, 1853.

²³³ Caillois (R.), *op.cit.*, p. 77.

²³⁴ Caillois (R.), *op.cit.*, p. 61.

²³⁵ Caillois (R.), *op.cit.*, p. 61.

interaction avec les autres et est donc intégrée à eux. En effet, le jeu imaginaire participe aussi bien du développement psychologique et cognitif de l'enfant que de sa construction culturelle de l'enfant. Il investit, dès lors, les valeurs ludique et symbolique du jeu. Ce dernier fait entrer l'enfant dans la fiction²³⁶, afin de saisir et de transformer le monde. Dans les albums *Les boutons du diable* et *Camille et son ami*, l'entrée au jeu est d'abord verbalisée. Camille sollicite l'adhésion de son ami pour jouer : « - J'ai apporté des jouets. On pourrait jouer tous les deux. » Le verbe « jouer », inscrit dans le registre performatif, est au service d'une re-création du monde. Les séquences qui suivent montrent les deux enfants dans une situation effective de jeu. Et le texte de signaler, non sans redondance : « Léo et Camille commencent à jouer. » Sont ainsi représentées les façons de dire et les façons de faire de l'enfant.

Quant à l'objet ludique, il joue un rôle d'adjuvant dans la trajectoire narrative du personnage enfantin. Ainsi, dans *La maison sans escalier*, la rencontre entre la petite fille et le cheval à bascule s'avère décisive. Grâce à lui, elle retrouve le goût à la vie, renoue avec les jeux de l'enfance en dépit de son handicap. De plus, elle sort à nouveau de sa maison, dans laquelle elle demeurait enfermée. Sous le fruit de l'imagination de la petite fille, le cheval à bascule n'est plus figé dans son identité de jouet mais se fait, peu à peu, véritablement cheval. Le jouet s'incarne symboliquement par l'attachement que lui voue l'enfant. Cette dernière « caresse sa belle crinière » et l'anime, en lui octroyant certains traits humains, tels que regard et émotions. L'attribution d'un nom, en l'occurrence « Gudule », concourt aussi à l'individualisation de l'animal miniature. Ce dernier finit par être désigné par le seul syntagme « le cheval ». Se trouve alors renforcée la confusion entre la bête de bois et la bête vivante : « Le cheval me regarde avec de grands yeux tendres. » Dès lors, le mimétisme opère.

La proposition de la mère de la fillette tourne autour d'une tournure hypothétique : « Et si nous allions faire une promenade à cheval ? ». Or, cette question exprime implicitement une invitation au jeu. S'ouvre alors le champ des possibles comme réservoir à l'imaginaire ludique de la petite fille. Ce dernier se cristallise autour du symbolisme offert par le cheval à bascule. La petite fille endosse le rôle de cavalière et parcourt, mentalement, de nouveaux horizons. Le cheval à bascule mime ainsi un moyen de locomotion et pallie symboliquement le manque de mobilité de la fillette. Il figure donc un adjuvant magique, à l'image du cheval de bois décrit par Madame Aulnoy, et qui « [court] à toute bride, et qui [va] à merveille. »²³⁷ Son jeu mimétique est motivé par ses paroles et notamment par les embrayeurs spatiaux : « En avant, en arrière ». Par la fiction qu'elle invente, elle re-délimite l'espace de son jardin : « En arrière, en avant... J'ondule sur mon grand

²³⁶ Schaeffer (J.-M), *Pourquoi la fiction*, Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 31.

²³⁷ Aulnoy (M.-C.), « La chatte blanche », in *Les Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, Paris : Girard, 1697.

cheval à bascule. Sa crinière et mes cheveux flottent dans le vent. Ensemble, nous découvrons de nouvelles contrées, des champs, des vallées, des péninsules. »

Le langage constitue une sorte de baguette magique rhétorique, propice à re-crée le monde. La fictionnalisation du jeu repose sur la *paidia*, c'est-à-dire « le principe commun de divertissement, d'improvisation libre et d'épanouissement insouciant, par où se manifeste une certaine fantaisie incontrôlée [...] »²³⁸. L'imaginaire des enfants se fait parfois le théâtre d'une cosmologie ludique. Ainsi, dans *Le chat loupé*, les personnages recréent-ils le monde qui les entoure. Par leurs « conduites de mimicry », les protagonistes sont amenés à « devenir [eux-mêmes] un personnage illusoire et à se conduire en conséquence »²³⁹. En somme, dans « l'activité mimétique ludique »²⁴⁰, ils sont amenés à porter un masque : « Ils jouaient très souvent aux grands explorateurs, à travers la forêt, rien ne leur faisait peur ! », « Longues vues en carton, boussoles bricolées, ils allaient inspecter chaque arbre et chaque fourré. » Les illustrations dépeignent alors une scène de jeu divertissante, joyeuse et colorée. Différents indices convoquent l'univers de l'exploration, tels que les costumes et les accessoires des chatons : la longue-vue de Surimi et le sac en bandoulière du chat loupé. Le motif iconique et textuel du trésor sert de point d'orgue à cette aventure imaginaire : « Ils avaient même trouvé un trésor légendaire : tout un tas de pièces d'or ! » L'image entre alors en redondance avec le texte, en montrant les chats face à une cassette emplie des fameuses pièces... en chocolat. Dans cette « récréation primesautière »²⁴¹ - qui est aussi une récréation - le simulacre règne en maître. Les insectes et rongeurs, anthropomorphisés par leurs visages animés, semblent eux aussi s'inviter au jeu. Ils se livrent ainsi à une partie de cache-cache, dans les herbes et les arbres.

Outre les jeux de l'imaginaire, les activités ludomotrices sont fréquemment mises en scène. Celles-ci relèvent non seulement du jeu libre mais aussi de « l'ilinx ou du vertige »²⁴² :

Une dernière espèce de jeux rassemble ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consiste en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une soudaine brusquerie.²⁴³

²³⁸Caillois (R.), *op.cit.*, p. 48.

²³⁹Caillois (R.), *op.cit.*, p. 61.

²⁴⁰Schaeffer (J.-M.), *op.cit.*, p. 319.

²⁴¹Caillois (R.), *op.cit.*, p. 61. La spontanéité du jeu libre est au principe même de la *paidia* : « Elle intervient dans toute exubérance heureuse que traduit une agitation immédiate et désordonnée, une récréation primesautière et détendue, volontiers excessive, dont le caractère imprévisible et déréglé demeure l'essentielle, sinon l'unique raison d'être » (p. 77).

²⁴²Caillois (R.), *op.cit.*, pp. 67-74.

²⁴³Caillois (R.), *op.cit.*, pp. 67-68.

Songeons à Kylian qui en s'adonnant à l'escalade, se trouve dans un entre-deux : entre terre et ciel.²⁴⁴ Les héroïnes de *La maison sans escalier*, *La petite fille soulevant un coin du ciel* [Annexe : 27] et d'*Alice sourit* [Annexe : 5] s'amuse, elles, sur une balançoire. Quant aux chatons de l'album *Chat loupé*, ils jouent à se balancer sur une corde. [Annexe : 32] Par ces jeux qui engagent le corps - en lui procurant une sensation de liberté - les limites du handicap sont alors dépassées. La balançoire symbolise bien une émancipation pour la fillette de *La Maison sans escalier*. [Annexe : 22] Elle apparaît enfin épanouie et son corps est significativement tourné vers la droite (suivant « le flux de la lecture »). « Aussi, tout déplacement d'un personnage vers la droite se trouve favorablement interprété comme une progression »²⁴⁵ La pratique des activités ludomotrices suscite bien un « vertige ». La balançoire et le tourniquet, sur lequel Alice est entourée d'autres enfants, figurent par exemple un « moyen d'accéder à un état centrifuge de fuite et d'échappée [...] »²⁴⁶. [Annexe : 6] Pour le personnage handicapé, cette fuite serait plus particulièrement celle de son corps alors en apesanteur et livré à la vitesse des oscillations de la balançoire. Les mouvements de va-et-vient provoquent symboliquement une ascension de la Terre vers le Ciel²⁴⁷. Par conséquent, « la balançoire cosmique »²⁴⁸ revêt une forme initiatique, en ce sens qu'elle permet une exploration et même un dépassement des frontières spatiales.

Les jeux de l'imaginaire, le plus souvent mimétiques, renvoient à des « jeux libres et spontanés »²⁴⁹, à l'inverse d'autres qui sont réglés et structurés par des contraintes. Il en est ainsi de la marche récréative et créative de Sofia et de sa sœur. Leur déambulation se situe à la lisière entre « l'âgon » (ou la compétition), *l'ilynx* (ou le vertige, la sensation d'abandon) et *l'alea* (ou l'arbitraire du hasard)²⁵⁰ : « Les deux sœurs s'amusaient en courant. Elles sautaient à pieds joints, cherchaient à éviter les cailloux sur le sentier et jouaient continuellement. » [63] Or, ce jeu d'adresse cristallise la fonction ludique comme en atteste le champ sémantique du jeu : « s'amusaient », « jouaient continuellement », ou encore l'anaphore de « jeu ». Et ce jeu semble relever de la *paidia* : « A une extrémité règne, presque sans partage, un principe commun de divertissement, de turbulence, d'improvisation libre et d'épanouissement insouciant, par où se manifeste une certaine fantaisie incontrôlée qu'on peut désigner sous le nom de *paidia*. »²⁵¹

Par le divertissement, les fillettes s'échappent d'une marche canonique et équilibrée, ainsi que d'un ordre du monde pour réinventer d'autres règles et *de facto* une autre cosmologie, ludique et

²⁴⁴ Ce roman d'Eric Sanvoisin est précisément intitulé *Entre terre et ciel*.

²⁴⁵ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p.114.

²⁴⁶ Caillois (R.), *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁷ Caillois (R.), *op. cit.*, p. 128 : « Le trajet de la balançoire est censé relié le ciel et la terre ».

²⁴⁸ Caillois (R.), *op. cit.*, p. 129.

²⁴⁹ Tel est le constat dressé par Roger Caillois, dans son étude *Les jeux et les hommes*.

²⁵⁰ Ces catégories s'inscrivent dans la typologie des jeux, élaborée par Roger Caillois.

²⁵¹ Caillois (R.), *op. cit.*, p. 48.

ritique. Toute à son expérience corporelle, Sofia s'avère totalement inconsciente du danger qu'elle court à emprunter ce périlleux sentier de mines. Elle est en rupture avec la réalité qu'elle réinvente :

- Elle essaya encore. Puis une dernière fois, avant de laisser entrer Maria dans le jeu. [63]
- Son jeu était peut-être plus difficile qu'elle ne l'avait cru, après tout. [64]
- Rien, répondit Sofia, je joue [64].

Si ce « jeu de vertige »²⁵², ici destructeur, divertit Sofia, il la fait aussi brusquement côtoyer la mort. Le jeu achoppe sur une transgression : le franchissement du seuil matérialisé par les mines antipersonnel. L'avertissement du prêtre, José-Maria, se vérifie : « Si on marche dessus [sur les mines], elles explosent. On peut perdre une jambe ». Aussi, le jeu des deux petites sœurs est soudainement dépourvu de son insouciance et s'avère fatal, inéluctablement. Tandis que les fillettes s'amuse à sauter à pieds-joints et les yeux fermés elles trébuchent tragiquement sur les mines [63-64]. Leur marche, inventive mais risquée, entre en résonance avec la marelle. Dans ce séculaire jeu initiatique, l'enfant sillonne - à cloche-pied ou à pieds-joints - un diagramme de craie qui est censé le conduire de la Terre au Ciel, là encore. L'enjeu consiste à éviter l'obstacle auquel renvoie le puits, c'est-à-dire l'Enfer. Or, Sofia et sa sœur sont cruellement tombées dans le piège, en se risquant à sauter à pieds-joints dans un terrain non pas de craie mais réellement miné. Le sentier traversé matérialise un seuil interdit qui cause le déséquilibre à la fois des corps des fillettes et du monde.

Dans *Le secret du feu*, de même que dans les autres exemples mentionnés, l'espace de jeu renvoie à la sphère de l'intime. De fait, l'enfant handicapé est souvent appréhendé seul face à ses jouets ou alors en binôme, à l'exemple de Sofia et de sa sœur. Le personnage est aussi montré au sein d'une communauté de jeu. Les jeux collectifs établissent ainsi une coopération ludique et motrice, entre les partenaires de jeu. Dans ce contexte s'inscrivent les jeux sportifs, à l'image des traditionnels jeux de ballon. Or, ceux-ci tantôt favorisent l'inclusion de l'enfant handicapé dans une communauté de jeu, tantôt ils l'en excluent. L'album *Pourquoi je suis différente* donne à voir les interactions corporelles et ludiques entre la fillette en fauteuil roulant et ses camarades. Elle est montrée, au sein du groupe de jeu et se livrant aussi bien à une partie de basketball, de football que de baseball. Ces différents jeux de ballon favorisent, en somme, la cohésion sociale. Les activités ludomotrices contrebalancent, paradoxalement, les entraves inhérentes au corps du personnage en fauteuil roulant. Les règles et les stratégies des jeux de ballon sont, au demeurant, adaptées en fonction de ses capacités physiques. Et Léo de dicter la ligne de conduite et donc de jeu : « -Tu envoies le ballon avec ton pied, et moi, je dois l'empêcher d'entrer dans le but, explique Léo. »

²⁵² Caillois (R.), *op. cit.*, p. 67.

[*Camille et son nouvel ami*]. Ainsi, « C'est le corps de règles qui met en jeu les règles du corps. »²⁵³ Dans ce jeu de compétition (basé sur le principe de l'*agôn*), qui mise pourtant sur la force physique, Léo s'avère le vainqueur. Il parvient, à chaque fois, à empêcher Camille de faire un but : « Léo virevolte à droite, à gauche, avec son fauteuil et arrête tous les ballons. » Sa prouesse sportive se trouve sur-valorisée par Camille, son adversaire de jeu. De la même manière, son handicap physique se trouve sur-compensé par sa performance au jeu de ballon : « Tu sais, Léo, fait Camille, peut-être que tes jambes ne marchent pas mais toi, tu vas drôlement vite ! » Ce jugement mélioratif sert d'ailleurs de conclusion à l'album.

De même, toutes les activités ludomotrices, telles que la danse, le cheval ou la piscine, auxquelles s'adonne Alice concourent à effacer son corps handicapé. [Annexe : 5] Son altérité physique est, de fait, masquée par sa pratique d'activités communes à celles des enfants de son groupe d'âge, y compris des jeunes lecteurs destinataires de l'album. La mise en scène de situations enfantines favorise la proximité du personnage avec le jeune lecteur. Se donne ainsi à voir la culture enfantine qui repose sur le système des classes d'âge. La pratique culturelle du jeu se cristallise également autour de sa fonction inclusive. L'aire de jeu mise en scène dans l'une des illustrations de l'album *Alice sourit* matérialise un espace de socialisation enfantine. Les enfants - y compris la fillette handicapée - sont regroupés autour d'un tourniquet. [Annexe : 6] Comme l'explique Egle Becchi :

Les jeux enfantins de plein air (dans les parcs, sur le trottoir près de la maison, dans la cour de l'immeuble ou celle de l'école) constituent un système en soi, non seulement avec leurs méthodes et leurs règles, mais avec leur langage (comptines, mots privés de sens, anciens et nouveaux) et leurs équipements : chariots à roulettes, cerceaux, ballons, balles [...].²⁵⁴

De même, la cour de récréation constitue un espace de jeu et de dialogue, dans lequel sont organisés les jeux collectifs et sportifs. Cet espace public et social est le pendant de la sphère privée de la chambre de l'enfant. Et la pratique culturelle de la récréation est riche en ambivalences. En effet, inscrite dans l'ordre scolaire, elle signifie un temps ou encore un rite, à la fois pédagogique et ludique. Tel est le sens du terme « interclasse », employé notamment par « Robinsone » [34]. Le temps de la pause pédagogique est délimité mais aussi matérialisé par une sonnerie spécifique : « La cloche sonne la fin du cours, et tous les élèves commencent à ranger leurs affaires. » De la même manière, l'onomatopée « DRIING ! DRIING ! » [*Alex est handicapé* : 9] signale - de façon très schématique - la fin des cours et, en somme, de l'encadrement pédagogique. A l'exemple du temps,

²⁵³ Parlebas (P.), « Le destin des jeux : Héritage et filiation », *Socio-anthropologie* [En ligne], 13, 2003, consulté le 30 septembre 2016, disponible sur : <http://socioanthropologie.revues.org/173>, p. 4.

²⁵⁴ Becchi (E.), « Le XX^{ème} siècle », *op.cit.*, p. 387.

l'espace spécifique du moment de la récréation s'inscrit dans un entre-deux. De fait, si la cour de récréation est intégrée à l'enceinte de l'école, elle se situe à la fois dedans et dehors. Par ailleurs, elle est surtout construite comme le « lieu de socialisation des enfants entre eux »²⁵⁵. En somme, l'interclasse se définit, par excellence, comme l'espace-temps de « l'entre-enfants »²⁵⁶ où se joue le « vivre-ensemble » : « A la récréation, ils viennent autour de moi, on se chamaille, on se réconcilie, on crie. On rit. On fait la course. Même s'ils sont sur des planches à roulettes, je vais souvent plus vite qu'eux. » [*Alexis, le petit garçon qui n'a jamais marché* : 35]. De même, les enfants forment un groupe solidaire, celui de compagnons de jeux. Les élèves sont en effet regroupés entre eux, au sein des illustrations de *L'accident de Marika* et de *Ma meilleure copine*, par exemple. La fillette handicapée suscite la curiosité bienveillante de ses camarades : « Pendant la pause, je n'ai pas besoin de chercher Marika. Je sais tout de suite où elle est : au milieu de la cour, entourée d'une dizaine d'enfants. Tout le monde veut lui poser des questions sur l'hôpital, sur ses jambes, et sur l'accident. » L'illustration correspondante entre en redondance avec le texte. Les visages souriants des élèves témoignent de leur amitié, à l'égard de Marika. [Annexe : 31] Les enfants valides font l'apprentissage de l'altérité physique de leur camarade devenue handicapée, suite à un accident. Tous interagissent à travers un jeu de questions/réponses, au sujet du handicap. Ils font montre de solidarité et d'entraide à l'égard de leur amie en fauteuil roulant. Une fillette pousse notamment le fauteuil roulant de Marika. Et pour cette dernière, le rituel pédagogique de la récréation symbolise un rite de passage, à l'issue duquel elle est ré-agrégée au groupe formé par pairs. La cour de récréation s'organise donc comme un microcosme social, au sein duquel l'enfant handicapé doit trouver sa place. Or, il n'est pas toujours intégré à la communauté de l'« entre-enfants ». Dès lors, la cour de récréation échappe à sa représentation, quelque peu enjolivée, d'espace de cohésion sociale. Elle se définit parfois comme le terrain des discriminations et par là-même de la désagrégation sociale du personnage. Se manifeste alors l'exclusion du personnage handicapé de l'univers de ses pairs et de leurs jeux. Ainsi, lors de la séquence qui se déroule durant l'interclasse, « la petite fille à la jambe de bois » apparaît, explicitement, à l'écart de ses camarades de jeux. Elle est en effet isolée sur une page à part. Et sa posture diffère radicalement de celle des fillettes valides qui jouent à la corde à sauter. Un plan coupé s'arrête sur l'arrondi de leurs jambes. A l'inverse, les jambes de Penny - dont sa jambe de bois - sont montrées dans toute leur raideur et leur immobilité. Quant aux plans coupés sur les visages, ils opposent les visages joyeux du groupe des petites filles, à celui plus contrit de Penny. Cette dernière se tient, par ailleurs, debout, les bras croisés. Sa marginalisation par ses pairs est corroborée par le texte : « C'est donc seule qu'elle dut à nouveau affronter l'école, où les autres petites filles rigolaient dans son dos. Car penny, qui n'avait qu'une jambe et un pied avait

²⁵⁵ Delandade (J.), *op.cit.*, p. 19.

²⁵⁶ Delandade (J.), *op.cit.*, p. 39.

bien du mal à rivaliser à la corde à sauter! » Cette dernière phrase est mise en relief par le grossissement de la police de caractères, ainsi que par la mise en couleurs. Le message plastique entre de fait en résonance avec le message linguistique.

La mise en marge du personnage handicapé du reste des élèves est poussée à son paroxysme, dans *Mary la penchée*. La scène qui se déroule dans la cour de récréation est empreinte d'une atmosphère oppressante et agressive. Tel est le sens investi par les couleurs prédominantes du noir des costumes des personnages ainsi que par l'orange des chevelures et du parterre d'une forêt dépouillée. Ce tableau frappe par l'impression d'« Unheimliche »²⁵⁷ ou d'inquiétante étrangeté qu'il dégage. « Mary la penchée » représente elle-même, aux yeux de ses camarades, une figure d'« Unheimliche ». Elle symbolise un double mais un double inquiétant parce qu'étranger, du fait de son altérité physique. Elle incarne de fait un « être en marge »²⁵⁸.

Les jeunes filles valides sont, elles aussi, dépeintes comme des figures inquiétantes et même semblables à des sorcières, à cause de leurs visages moqueurs et grimaçants. Elles font véritablement front à Mary puisqu'elles se tiennent, toutes les quatre face à elle, dans une attitude de provocation et de domination. [Annexe : 45] « Bien que Mary se trouve en position d'infériorité et qu'elle ne se tienne pas droite, elle semble tout de même dans une posture de combattante. Aussi est-elle penchée sur un bâton et les pieds écartés. Elle se trouve, toutefois, dans une situation périlleuse, étant donné qu'elle se trouve au bord d'une falaise. Son exclusion des autres s'avère éminemment violente. Elle semble en effet incarner une bouc-émissaire et même une damnée, dans un paysage pareil à l'Enfer. L'imminence de sa mort, somme toute symbolique, plane alors. La séquence icono-narrative suivante révèle la menace verbale proférée par les jeunes filles, à l'adresse de Mary : « Mary la penchée, tu sais pas marcher ! Mary la penchée, tu vas trébucher ! » Or, ces paroles d'intimidation, exacerbées, par leur mise en majuscules, traduisent une forme de « violence symbolique »²⁵⁹. Elles instaurent une hiérarchie sociale de type dominant/ dominé. Ces attaques verbales finissent même par être exécutées. L'image montre en effet Mary à terre, suite à la bousculade qu'elle a subie. Elle vit donc la récréation comme une pause, paradoxalement, cauchemardesque et donc nullement réjouissante : « La cloche sonna la fin de la récréation et Mary se crut sauvée. » L'affrontement entre Mary et ses camarades expose la transgression des règles d'éthique, de politesse et de « savoir-vivre ». D'où l'impression de chaos ou de monde mis-sens-dessus-dessous. Mary demeure toujours dans cette situation de liminarité sociale. A l'inverse, Penny finit, tout de même, par être agrégée aux autres, dans une communauté de jeu : « Quand un jour

²⁵⁷ Freud (S.), « L'inquiétante étrangeté. Das Unheimliche », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976 [1919].

²⁵⁸ Ménand Doumazane (F.), *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C.-F. Ramuz*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2013, p.129.

²⁵⁹ Bourdieu (P.), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Points, 2014, p. 69.

arriva à l'école un nouveau sport, Penny s'y essaya sans que personne ne se moque d'elle. A vous dire vrai, elle avait un atout que les autres n'avaient pas: une jambe de bois. » L'accent est mis sur le groupe nominal « jambe de bois », écrit en gros caractères et en vert. [Annexe : 23] La participation de la petite fille au jeu du cricket entraîne un renversement de situation qui s'articule autour du passage d'une situation dysphorique à une situation euphorique. La particularité physique de Penny n'est *a fortiori* plus considérée comme un handicap mais à l'inverse comme un avantage. Le jeu renvoie donc à une activité qualifiante pour la petite fille qui devient championne. Le médaillon sur lequel se conclut l'album exhibe son trophée, ainsi que son visage enfin jovial. De même, sa performance physique est alors valorisée par ses camarades. Ceux-ci la regardent jouer avec bienveillance, comme en attestent leurs sourires. Les règles du « vivre-ensemble » finissent, par conséquent, par être préservées. Et l'album de se conclure sur une note d'optimisme, sous-jacente en littérature de jeunesse.

Les jeux collectifs ne favorisent pas forcément l'intégration de l'enfant ou de l'adolescent handicapé. Les jeux sportifs peuvent, par exemple, conditionner son exclusion du groupe culturel formé par ses pairs. S'instaure, de fait, un clivage entre les enfants inclus dans la communauté ludique et ceux qui en sont exclus. Or, cet état de marge est matérialisé par le seuil dans lequel demeure bloqué le protagoniste. Ainsi Alex est-il tenu à l'écart d'une partie de football et reste isolé dans la cabane de jeux dans laquelle ses amis l'ont laissé. Simon, quant à lui, observe depuis la fenêtre de sa chambre un match de football duquel il est écarté, à cause de son handicap. Une situation analogue est décrite dans *Regarde en haut*. Suji est contrainte, elle aussi, à être enfermée dans l'espace clos de la *domus*. Elle se contente alors d'observer les autres enfants jouer, au cerf-volant notamment. La dichotomie entre le personnage handicapé et le groupe de personnages valides se double d'une scission spatiale entre le haut et le bas. Ces différents exemples montrent que les enfants ne sont pas acteurs de ces activités ludomotrices : ils sont réduits à n'être que des témoins. Toutefois, la petite Suji finit par être à intégrée au groupe de ses camarades et à les rejoindre en bas, dans la rue.

En conclusion, les récits de notre corpus mettent en scène le rapport entretenu par le personnage juvénile avec les jouets et les jeux, ainsi que sa place dans la communauté des joueurs. La dimension symbolique et récréative du jeu révèle les façons d'être au monde du personnage. La « parenté du jeu enfantin avec la création poétique [...] »²⁶⁰ affleure également au sein des « activités ludiques et imaginatives »²⁶¹.

²⁶⁰ Freud (S.), « La création littéraire et le rêve éveillé », version électronique. Consulté le 9 Novembre 2017, disponible sur :http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html

²⁶¹ Schaeffer (J.-M.), *Pourquoi la fiction*, Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 231.

2.2. À l'école du rêve et de l'imagination

La cosmologie enfantine est précisément construite comme une cosmologie ludique et imageante. Aussi, l'imagination se déploie-t-elle comme un « dispositif fictionnel »²⁶², qui innerve l'imaginaire culturel des récits. Dans ce contexte, l'immobilité du personnage handicapé est comme palliée par sa puissance imaginative qui lui permet de recréer poétiquement le monde. Se manifeste alors la « puissante capacité à inventer des fictions »²⁶³ des enfants. Leurs conduites de simulacre – ou « conduites de *mimicry* »²⁶⁴, selon la terminologie de Roger Caillois – reposent sur le « mode du comme-si ludique »²⁶⁵. Aussi, est-il précisément dit d'Estelle qu'« [...] elle fait comme si... » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 23] Elle se plie ainsi à une règle du jeu enfantin et son comportement est, en ce sens, conforme à celui de ses pairs qui « eux aussi font comme si ... » [23]. Les points de suspension, en tant que « signe du latent » expriment un état virtuel qui attend d'être découvert. « Le point de suspension est une forme sibylline du langage, un langage oblique, entre les mots »²⁶⁶. De fait, il joue de l'équivoque entre l'informulé et le formulé, de même qu'il joue ici de l'équivoque entre le mirage et la réalité. Il est donc révélateur que ce signe rythme l'univers langagier du fort énigmatique album *La petite fille soulevant un coin du ciel*.

Revenons-en au jeu du faire semblant, particulièrement fécond dans l'imaginaire des albums dans la mesure où il favorise « la dissimulation de la réalité, la simulation d'une réalité seconde »²⁶⁷. L'implacable réalité du handicap est ainsi mise à distance. Et il s'ensuit un réarrangement du réel qui motive notamment l'imaginaire de Frida qui « [étend] ses bras et [fait] semblant de voler » (*La poupée cassée*). En somme, la feintise apparaît comme le sésame pour un monde merveilleux. D'ailleurs, la formule fétiche ou magique d'Alice n'est autre que « Faisons semblant »²⁶⁸. Telle est la clé (linguistique) d'accès à un autre monde, en l'occurrence « la maison du miroir », pour reprendre le titre du premier chapitre de *De l'autre côté du miroir*. Au sein des activités de simulacre, la frontière entre l'illusion et le réel apparaît donc comme très poreuse²⁶⁹. Dans *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud tisse l'analogie entre le poète et l'enfant qui joue :

²⁶² Schaeffer (J.-M.), *op.cit.*, p. 231.

²⁶³ Coquet (M.), « Introduction », in Coquet (M.), Macherel (C.), *Enfances*, Paris : CNRS editions, 2010, pp. 8-27, p. 23.

²⁶⁴ Caillois (R.), *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958, p. 64.

²⁶⁵ Jouve (V.), *op.cit.*, pp. 323-324.

²⁶⁶ Rault (J.), *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, Paris : Editions Cécile Defaut, 2015, p. 14.

²⁶⁷ Caillois (R.), *op.cit.*, p. 67.

²⁶⁸ Carroll (L.), *Alice au pays des merveilles*, Paris : Gallimard, 1961, p. 189 : « Ici, je voudrais pouvoir vous répéter tout ce qu'Alice avait coutume de dire en commençant par son expression favorite : « Faisons semblant ». »

²⁶⁹ L'imaginaire enfantin réactualise ainsi la vision platonicienne d'une « perméabilité de la frontière entre feintise versus réalité » (*in* Jouve (V.), *op.cit.*, p. 41)

Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le jeu de l'enfant du « rêve éveillé ».²⁷⁰

La « scène imaginaire [du] théâtre mental »²⁷¹ d'Alice structure une séquence de l'album *Cœur d'Alice*. [Annexe : 9] Cette scène est régie par le regard de la petite fille qui domine le premier plan de l'image. Alice est alors montrée en train d'observer le spectacle qui se joue sous ses yeux et dont elle est à la fois l'actrice et la metteuse en scène. En tant que narratrice « iconique »²⁷² de l'album, elle met en lumière un décor fantaisiste : un petit chapiteau, au sein duquel elle apparaît en passe de dresser une otarie. Or, ce chapiteau est étrangement posé sur sa tête... L'enchâssement d'images atteste de la métafictionnalité de l'illustration. Quant au procédé de l'« image en focalisation interne »²⁷³, il permet au lecteur d'entrer véritablement dans le monde imaginaire de la petite fille. Il voit, de façon concomitante, la rêveuse et ses rêves. La rêverie du protagoniste ouvre, par ailleurs, sur une expérience sensorielle et donc corporelle. Alice entre véritablement en contact avec le monde : « Alice aime bien toucher. Tripoter. Malaxer [...] » De même, les personnages enfantins de notre corpus animent leur monde imaginaire par la force (magique) de leur regard. Ils échappent, par là même, à leur situation d'enfermement corporel. Aussi, Léonie déclare-t-elle : « Moi, je n'ai que mes yeux pour m'évader. » (*Le lion de Léonie*). Est alors donné à voir le regard subjectif que la fillette pose sur le monde. Léonie est représentée prisonnière de son immense robe cage et le regard tourné vers son monde imaginaire qui est dévoilé par la page de droite. Les motifs des bateaux et de la mer révèlent son rêve d'évasion. [Annexe : 37] L'image sert ainsi à « la visualisation des pensées de personnage. »²⁷⁴ L'univers imaginaire de la petite fille est, *de facto*, régi par la mise en scène de son regard.

Qu'elle soit réelle ou fantasmée, la perspective du personnage trouve donc place au cœur de l'image, sans que la présence figurée du personnage dans l'image même soit en aucun cas une gêne, bien au contraire.

²⁷⁰ Freud (S.), *op.cit.*

²⁷¹ Schaeffer (J.-M.), *op.cit.*, p. 231

²⁷² Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 21.

²⁷³ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », *op.cit.*, p. 22. Cécile Boulaire montre que l'image en focalisation interne ouvre sur une perception et une représentation subjectives.

²⁷⁴ Leclaire-Halté (A.), « Valeurs et rapport texte/image dans l'album de littérature de jeunesse : étude d'un exemple, Le Génie du pousse-pousse », *Pratiques* [En ligne], 163-164, 2014, consulté le 10 Octobre 2017, disponible sur : <http://pratiques.revues.org/2259>.

Nous pouvons en effet avoir doublement foi dans l'image, parce qu'elle montre de manière factuelle ce qui se produit dans le récit et parce qu'elle révèle la manière dont les faits sont perçus par les protagonistes.²⁷⁵

Dans *Cœur d'Alice*, la perception enfantine du monde prédomine : « Les yeux et les oreilles d'Alice voient tout, entendent tout. Rien ne peut lui échapper. » [Annexe : 7] La suppléance sensorielle dont jouit la fillette renvoie à une surcompensation de son handicap. Elle fait en effet figure de démiurge. Le lecteur la voit regarder le monde qui l'entoure (les autres). En ce sens, elle incarne le personnage focalisateur de l'album qui adopte - dans les images et dans les textes - « le point de vue intime de l'enfant. »²⁷⁶

L'imagination du personnage enfantin se cristallise autour d'un « idéalisme magique »²⁷⁷, c'est-à-dire selon la conception de Novalis, d'une « imagination productrice »²⁷⁸ et poétique. Aussi, « l'ailleurs de l'enfance »²⁷⁹ donne-t-il lieu à une reconfiguration du réel, alors ré-enchanté. La surréalité s'immisce au sein de la réalité même²⁸⁰, en résonance ici avec l'esthétique surréaliste. Somme toute la pensée magique enfantine a partie liée avec le monde des possibles. Le pouvoir absolu de l'imagination²⁸¹ est soutenu par Alice : « Avec sa tête, Alice peut tout imaginer, Tout. [...] Des choses sans queue ni tête, sans tête ni queue. » La locution idiomatique « sans queue ni tête » se trouve re-sémantisée pour signifier la réversibilité de l'énoncé. L'illustration correspondance illustre alors ce jeu sémantique puisqu'elle dissocie la queue de la tête d'un poisson. De même, toutes sortes de personnages hybrides se côtoient, au sein de la double page de l'album. Ainsi, le « vouloir magique »²⁸² d'Alice se forge autour d'une « poétique culturelle de la langue littéraire »²⁸³. De fait, la cosmologie de la fillette s'ancre autour de matrices langagières.

Un autre exemple nous est offert par la séquence autour du « petit pois » qui en est l'embrayeur iconique et narratif. Le texte introductif, « Le nombril d'Alice est comme un petit pois. Tout rond. » se déploie dans toute sa virtualité narrative. Aussi, la double page de l'album est-elle peuplée de cosses et de graines. Si la graine du petit pois matérialise avant tout le nombril d'Alice, elle revêt aussi de nombreuses formes encore plus insolites. Nombre de graines de petits pois sont anthropomorphisées en petits êtres hybrides et/ou fantaisistes : lapins, insectes, sirènes, visages de

²⁷⁵ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 25.

²⁷⁶ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 25.

²⁷⁷ Novalis met à jour ce concept, pour la première fois, en 1798.

²⁷⁸ Novalis, *Le brouillon général* [BG], Paris : Allia, 2000, p. 192.

²⁷⁹ Montandon (A.), *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris : Imago, 2001.

²⁸⁰ Breton (A.), *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 1965, p. 46 : « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. »

²⁸¹ La pensée d'Alice rejoint celle de Baudelaire qui définit l'imagination « positivement apparentée avec l'infini », in Baudelaire (C.), *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 621. Dans la cosmologie d'Alice, le monde n'apparaît ni fini, ni circonscrit.

²⁸² Schefer (O.), « L'idéalisme magique » de Novalis », *Critique* 2003/6 (n°673-674), pp. 514-527 et p. 518.

²⁸³ Privat (J.-M.), « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 79-85 et p. 79.

style enfantin. Dans la cosmologie d'Alice, le petit pois symbolise la naissance : les enfants naîtraient alors dans les petits pois. Les cosses - et même aussi parfois les graines - des petits pois figurent des embryons. Ces signes iconiques se cristallisent autour d'un imaginaire langagier : « Souvent, la nuit, Alice se demande comment on fait les bébés. » Le petit pois serait aussi un motif inter-iconique, en lien avec l'univers du conte de fées, à l'exemple de « La princesse sur un pois » d'Andersen. Alice incarnerait-elle alors « une véritable princesse »²⁸⁴ ? Sa nature de princesse serait révélée par les longues tresses d'Alice qu'arpentent des personnages imaginaires. Ces tresses évoquent, inmanquablement, celles que Raiponce déroule, afin qu'elles servent symboliquement de corde à la sorcière²⁸⁵.

Le petit théâtre imaginaire d'Alice se cristallise à la fois sur l'imaginaire culturel occidental et sur un régime de créances²⁸⁶ enfantines. Cette vision du monde est portée par le jeu dialogique entre la narration visuelle et la narration textuelle. À l'image d'*Alice au pays des merveilles*, l'album *Cœur d'Alice* met en scène « l'enfant au Pays des Merveilles / Où tout est si extravagant/ Où l'on bavarde avec les bêtes... [...] »²⁸⁷ Le lien intertextuel entre les deux récits repose sur la résurgence de personnages emblématiques, à l'instar des cartes, du chapelier fou et évidemment du lapin blanc. Ces personnages, réinvestis d'une nouvelle force magique, contribuent au pays des merveilles de cette autre petite Alice. Le lapin blanc est généralement anthropomorphisé par l'expressivité de ses visages et par les actions auxquelles il prend part, aux côtés d'Alice. Il participe notamment à la scène du thé qui est une des séquences narratives incontournables d'*Alice au pays des merveilles*. [Annexe : 8] Dans l'univers de la fillette, parce que le lapin tient davantage du lapin en peluche ou du « doudou », il connote la douceur de l'enfance. Ainsi, au sein d'une illustration, il est lové dans les bras d'Alice et posé tout contre sa joue. Il est alors révélateur que la carte que le lapin arbore (et qui lui fait office de bavoir) n'est autre que la carte de cœur. Quant aux oreilles démesurément grandes du lapin, elles se réfèrent également à une vision enfantine du monde animal. Le dernier clin d'œil à l'univers fantaisiste de Lewis Carroll renvoie inévitablement

²⁸⁴ Andersen (H.-C.), *Contes*, Paris : Garnier-Flammarion, 1970, p. 62.

²⁸⁵ Grimm (J.), *Raiponce*, in *Hans-mon-hérisson et treize autres contes*, Paris : Gallimard, 1979. pp. 80-87 et p.82 : « Raiponce avait de longs et merveilleux cheveux qu'on eût dits de fils d'or. En entendant la voix de la sorcière, elle défaisait sa coiffure, attachait le haut de ses nattes à un crochet de la fenêtre et les laissait se dérouler jusqu'en bas, à vingt aunes au-dessous, si bien que la sorcière pouvait se hisser et entrer. » Notons toutefois que la chevelure d'Alice (qui est brune) s'éloigne de la traditionnelle chevelure d'or des princesses.

²⁸⁶ Benkhodja (A.), « Relire Camus : une ethnocritique de La peste », *Carnets, revue électronique d'études française* [En ligne] n° 4, pp.111-123 et p. 114, Consulté le 10 Octobre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/carnets/1597> : « Le système de créance désigne, dans la taxinomie ethnocritique, « un outil de mise en ordre logique, et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins ». Les travaux ethnocritiques [...] préfèrent cette dénomination à celle de croyance dans la mesure où « elle ne suppose pas, contrairement à la 'croyance', une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. Un groupe peut avoir un système de créance, auquel cas ce système fait partie intégrante de sa cosmologie, comprise dans un sens anthropologique comme un 'système du monde d'un groupe social' » (Ménard, 2014 : 330). »

²⁸⁷ Carroll (L.), *op.cit.*, p. 40.

au chapeau haut de forme du chapelier fou. Ce chapeau est ici revêtu par l'amoureux d'Alice qui apparaît alors comme un personnage fantasque.

À l'exemple des griffons ou des simili-tortues d'*Alice au pays des merveilles*, des créatures hybrides peuplent l'album *Cœur d'Alice*. L'hybridité est même constitutive de la cosmologie de la fillette, en ce sens qu'elle joue sur les continuités entre les différents règnes de la nature. L'univers se trouve alors reconfiguré, selon les principes des alliances, notamment du végétal et de l'animal - à travers les figures de l'escargot-fraise et de l'hibou-arbre - ainsi que de l'animal et de l'humain - à travers les figures des insectes-hommes et du crapaud-homme. D'ailleurs, les animaux aussi bien que les humains sont anthropomorphisés par l'attribution de jambes et/ou de pieds. Ces êtres composites sont représentatifs de la figuration analogiste.

La chimère possède ainsi cette propriété remarquable de donner à voir dans une entité unique un ensemble de discontinuités faibles et systématiquement organisées, c'est-à-dire d'incarner dans une image de la façon la plus économique possible la double caractéristique définissant l'analogisme, à savoir l'hétérogénéité des éléments et la cohérence de leurs liaisons.²⁸⁸

Le « monde enchevêtré »²⁸⁹ d'Alice est organisé selon la « chaîne de l'analogie »²⁹⁰. Les jeux de correspondances se cristallisent dès lors autour de la notion de mobilité. Les animaux et les objets jouissent d'une mobilité dont est paradoxalement privée Alice, l'une des rares représentantes du monde humain. Aussi, les créatures imaginaires se meuvent-elles symboliquement, au sein des doubles pages de l'album, à l'image du globe terrestre sur pied, des insectes dotés à la fois d'ailes et de jambes ou encore du poisson sur un pied. De même, une séquence de l'album se focalise pleinement sur les pieds d'Alice :

Avec ses pieds, Alice ne peut pas marcher. Ni courir. Ni sauter. Ni tenir en équilibre. Ni danser. Ni jouer au foot. Mais ça, elle s'en fiche : Alice n'aime pas le foot. Alice aime bien quand ses orteils remuent, tout seuls. Comme s'ils lui disaient bonjour, tout au bout de ses jambes. À elle toute seule : « Bonjour ! », comme ce garçon qui, un soir, lui a dit : « Bonsoir ! »

L'illustration correspondante offre une vision enjolivée et même incongrue de l'infirmité d'Alice, par l'anthropomorphisation de ses pieds inertes. Ceux-ci sont animés par l'attribution d'une intériorité, c'est-à-dire d'un visage humain. Or, les similarités d'intériorités entre l'homme et l'objet (objet ici organique) reposent sur un mode d'identification animiste, qui consiste selon Philippe Descola à : « [...] combiner des éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine,

²⁸⁸ Descola (P.), « Un monde enchevêtré », in *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris : Somogy et Musée du Quai Branly, 2010, pp. 165- 213 et p. 172.

²⁸⁹ Descola (P.), *op.cit.*, p. 165.

²⁹⁰ Descola (P.), *op.cit.*, p. 165.

généralement un visage, avec des attributs spécifiques évoquant la physicalité d'une espèce. »²⁹¹
Aussi, le monde merveilleux d'Alice est-il un monde à la fois « enchevêtré » et « animé »²⁹².

Revenons-en à la représentation des « pieds-visages » - qui amalgame, de façon grotesque, des parties du corps diamétralement opposées. Cette « alliance carnavalesque »²⁹³ induit un effacement de la hiérarchie corporelle ainsi qu'une forme d'excentricité. Paradoxalement, Alice est représentée au travers de ses « pieds-visages » et non pas de son propre visage, qui demeure dans le hors-champ. La fillette est donc privée d'expressivité ou d'intériorité, à l'inverse de ses pieds. En somme, se joue, une fois encore, un incongru dérèglement quant à une norme physique. De même, l'un des orteils de la fillette est fortement humanisé par le port de vêtements et par le regard qu'il affiche. Ce portrait s'inscrit dans « le système d'images de la culture comique populaire »²⁹⁴ et il renvoie non seulement au réalisme grotesque rabelaisien mais aussi à celui de Gogol. En effet, l'orteil costumé d'Alice évoque inéluctablement le nez de Koliakov, devenu étrangement conseiller d'État et qui est revêtu d'un uniforme. A l'instar de la nouvelle de Gogol, l'album *Cœur d'Alice* mêle l'invraisemblable au vraisemblable et l'absurde au naturel. Outre les pieds d'Alice, des chaussures sont, elles aussi, personnifiées en des visages²⁹⁵, tantôt bienveillants, tantôt malveillants. Une paire de bottes rouges - ici, de la couleur du danger - affiche ainsi un regard méprisant et même machiavélique, à l'encontre de la fillette handicapée. Les bottes incarnent donc des adversaires à la quête émancipatrice d'Alice. Notons que les nombreux pieds et souliers - mis en scène dans *Cœur d'Alice*, symbolisent la mobilité. Il en est de même des roulettes et des roues. Et les personnages dotés d'une roue évoquent les roues d'un landau ou celles du fauteuil roulant de la fillette. De la même manière, le hibou apparaît, à plusieurs reprises, soutenu par une béquille. Le handicap de la petite fille imprègne donc son imaginaire, quoique de manière plus ou moins voilée et distanciée.

Par ailleurs, les différents souliers représentés dans l'album convoquent l'intertexte des contes dans lesquels ils symbolisent souvent des éléments magiques qui favorisent ou entravent l'ascension sociale du personnage²⁹⁶. Somme toute, les souliers rouges portés par Alice renvoient à la socialisation de la fillette, qui est entourée de ses compagnons imaginaires et d'un petit garçon. Notons toutefois que cette socialisation n'est qu'imaginée et non pas effective. Quant aux souliers, ils relèvent également du « registre matériel et symbolique de la parure féminine »²⁹⁷, au même titre

²⁹¹ Descola (P.), « Un monde animé », *op.cit.* p. 23.

²⁹² Descola (P.), *op.cit.*, p. 21.

²⁹³ Bakhtine (M.), *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1998 (1929), p. 171.

²⁹⁴ Bakhtine (M.), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire, au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, p. 28.

²⁹⁵ Cette personnification des chaussures entre en intertextualité avec la nouvelle « La paire de chaussures » de Pierre Gripari - issue du recueil « La sorcière de la rue Mouffetard et aux contes de la rue Broca » - dans lequel une paire de chaussures est décrite dans une relation sentimentale et est douée de parole.

²⁹⁶ Par le choix des souliers rouges, l'héroïne d'Andersen commet une action transgressive. Aussi, ces souliers symbolisent-ils un maléfice et la condamnent-ils alors à danser sans relâche.

²⁹⁷ Monjaret (A.), « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes. », *L'Homme*, n°173, pp. 119-147 et p. 127.

que la robe rouge qu'elle arbore, sur certaines images. Cet art de la toilette révèle dès lors une « façon de faire la fille »²⁹⁸. Par ailleurs, la couleur rouge de la tenue d'Alice la rapproche inévitablement personnage du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault. L'intertextualité avec ce conte tient aussi au thème de l'initiation au féminin.²⁹⁹ Le motif des souliers présage la rencontre amoureuse d'Alice avec son prince. Ainsi se lit le jeu intertextuel avec le conte de *Cendrillon*. Cendrillon « est » sa chaussure métonymiquement et narrativement dans l'imaginaire du texte (et du rite de passage qui lui est consubstantiel). La même symbolique est de quelque manière réactualisée dans *La petite fille à la jambe de bois*, à travers la multitude de chaussures dépareillées posées devant des cartons de livres.

Les signes iconiques semblent actualiser l'expression « trouver chaussure à son pied ». L'histoire de Penny tourne d'ailleurs autour de la quête du Prince Charmant. De même que dans *Cendrillon*, cette quête se cristallise autour du motif du soulier unique. Ce dernier se trouve ainsi exposé, au premier plan de la première de couverture de l'album. Toutefois Penny est bien condamnée à n'avoir qu'un seul pied chaussé, à cause de son infirmité. Or, dans *Cendrillon*, la réunion des deux souliers de la jeune fille est la condition même de son union avec le prince. S'exprime ainsi un faux pas sur un plan social, c'est-à-dire un rite de passage manqué. Le motif de la chaussure unique renvoie également au thème de la boiterie symbolique : « Les personnages qui se présentent avec un pied nu et l'autre chaussé, boiteux donc, sont engagés dans des processus de changement, de mutation, de métamorphose ; ils sont en train de vivre un véritable rite de passage. »³⁰⁰ Si ce rite de passage - invisible - ne conduit pas à l'alliance amoureuse, il mène tout de même à une forme de socialisation : l'amitié.

La symbolique des contes en jeu dans les albums a aussi trait avec la « métamorphose magique du monde »³⁰¹. S'abolit de fait toute frontière entre le monde animé et le monde inanimé, ainsi qu'entre le réel et l'irréel. Ainsi, le réel est dérangé et réarrangé, d'après la « magie quotidienne »³⁰², qui s'avère à la fois récréative et féconde. Cette représentation touche à l'essence même du merveilleux :

²⁹⁸ Yvonne Verdier (in *Façons de dire, façons de faire, op.cit.*, p. 234) souligne ainsi que : « [...] l'importance de l'apprentissage d'une « juste » tenue dans l'éducation des filles, tenue qui concerne tout à la fois les gestes, les postures du corps, l'habillement, l'art de la toilette. »

²⁹⁹ Yvonne Verdier montre que « le chemin des épingles » (versus « le chemin des aiguilles ») signifie « l'accession à la puberté, à la vie de jeune fille. » (« *Le Petit Chaperon* dans la tradition orale », *Le Débat* 1980/3 (n° 3), pp. 31-61 et p. 7.) Autrement dit, dans le parcours initiatique du *Petit Chaperon*, se joue le passage de la petite fille à la jeune fille.

³⁰⁰ Belmont (N.), « Editorial », in *Cahiers de littérature orale* n°25 « Cendrillon », 1989, pp. 7-9 et p. 8. Nous reviendrons plus longuement sur les enjeux de la boiterie physique et symbolique, lors de la deuxième partie de notre thèse.

³⁰¹ Schefer (O.), *op.cit.*, p. 527.

³⁰² Chastel (A.), Grand (P.-M.), « La magie retrouvée : le surréalisme », in Breton (A.), *L'art magique*, Paris : Phébus, 1991, pp. 221-256 et p. 230.

Merveilleux, *mirabilia*, merveille, impliquent par l'étymologie un regard, une vision, vision étonnée, ébahie, fascinée, prise dans les rets de l'extraordinaire qui nous arrache à notre quotidienneté pour nous plonger dans un monde différent, où tout est possible, où l'impossible même change de place.³⁰³

Ainsi la petite fille de l'album *Cœur d'Alice*, à l'image d'*Alice au pays des merveilles*, donne vie à un bestiaire chimérique (ou tout du moins déréalisé) : des fourmis tantôt géantes, tantôt minuscules, des escargots, des papillons, des hiboux et le fameux lapin blanc. Et Alice se fait elle-même, symboliquement, insecte. Elle incarne ainsi une fille-papillon, sur la première de couverture. La charge magique ou la « tranquille étrangeté »³⁰⁴ des illustrations de *Cœur d'Alice* repose sur une série de renversements vis-à-vis de l'ordre des choses. Les dimensions ordinaires des différents êtres vivants sont modifiées. « Il y a dans les changements de tailles une ouverture sur la possibilité de métamorphoses, de transformations, de devenir toutes sortes de choses qui relève de la féerie universelle. »³⁰⁵ Ainsi, dans l'album *Cœur d'Alice*, les animaux (et notamment les fourmis), les végétaux (les fraises, les champignons) et certains objets sont démesurés. Ces « représentations des dimensions extrêmes dans le gigantesque comme dans la miniature »³⁰⁶ participent de l'esthétique du merveilleux qui joue alors sur l'intrication de ces deux mondes. Les insectes, représentants de « l'infiniment petit », incarnent paradoxalement « l'infiniment grand ». La grandeur incongrue de la fourmi renvoie avant tout aux sensations et à la vision du monde d'Alice. Tel est le fil conducteur de la séquence narrative initiale : « Alice aime bien quand une fourmi lui chatouille le bout des pieds. » Aussi, la locution figurée « Avoir des fourmis dans les pieds » est-elle transposée en images, dans son sens littéral. Sont ainsi ébranlés les rapports hiérarchiques entre l'insecte et l'humain. Par conséquent, la mise en scène de l'imaginaire enfantin sous-tend « [...] un regard différent porté sur le réel, une subversion des idées reçues par le biais de l'insolite, un recul critique vis-à-vis du réel en tant que matière brute, en tant que « donnée immédiate de la conscience » - et par là même un moyen de le remettre en question. »³⁰⁷ La revalorisation de la fourmi, au sein de l'intrigue, entraîne une « vaste considération sur la relativité des choses de ce monde »³⁰⁸. Tel est le sens de la conclusion métaphysique de l'album : « Parce que c'est important la vie, important comme une fourmi ». Cette locution idiomatique, inventée, soutient la poétique culturelle du récit³⁰⁹ ainsi que la magie logogénétique de l'imaginaire enfantin. Ainsi, comme le spécifie Marie-Christine Vinson :

³⁰³ Montandon (A.), *op.cit.*, p. 9.

³⁰⁴ Belmont (N.), « Le conte merveilleux : une tranquille étrangeté », *Postface à Le conte populaire français. Contes merveilleux*, Toulouse : P.U.M., 2017.

³⁰⁵ Montandon (A.), *op.cit.*, p. 23.

³⁰⁶ Montandon (A.), *op.cit.*, p. 16.

³⁰⁷ Rodari (G.), *Grammaire de l'imagination, op.cit.*, p. 9.

³⁰⁸ Rey (A.), *op.cit.*, p. 2011. Telle est la fonction positive parfois attribuée à l'insecte dans l'usage poétique et littéraire (chez Hugo, plus particulièrement).

³⁰⁹ Vinson (M.-C.), « Ethnocritique et littérature de jeunesse », in David (A.-M.), Popovic (P.) (dirs), *Les douze travaux du texte*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 43-45 et p. 49 : « La logogénèse étudiée

L'album peut alors se comprendre comme un récit d'initiation, initiation au jeu dans la langue mais aussi à l'imaginaire et à l'onirique présents dans la langue. L'expression idiomatique, comprise comme lieu d'initiation à la langue, est une passerelle pour les jeunes enfants, qui mène du code imagé à sa dimension arbitraire et inversement.³¹⁰

Alice révèle sa propre cosmologie dans laquelle se répondent les images verbales et iconiques. La même dialogique est à l'œuvre dans *La poupée cassée*. Aussi, ce n'est pas seulement « l'écriture [qui] peut s'engendrer à même la langue »³¹¹ - selon l'expression de Roland Barthes - mais aussi l'image. Les impressions de Frida sont alors littérisées. La fillette dresse ainsi le portrait suivant de son père photographe :

Elle regardait son papa se préparer, observait le soufflet de son appareil qui avançait et reculait. Puis au dernier moment, la tête de monsieur Kahlo disparaissait, sa main tendait vers le côté une sorte de poire et puis pouf ! C'était l'éclair et c'était fini. L'image de Frida était emprisonnée quelque part dans cette boîte noire. Elle était devenue un capucin pour l'éternité.

Cet imaginaire verbal est saisi au pied de la lettre, comme le montre l'illustration mise en regard. Celle-ci est pour le moins composite puisqu'elle entremêle des éléments végétal, humain et mécanique. En effet, sur une colonne, figure une poire posée sur des trépieds. Or, de cette poire munie d'un objectif et d'un drap noir se détache un bras humain... celui du père de Frida. Son bras soutient la boîte noire de l'appareil photographique. La machine est anthropomorphisée par le regard de Frida et au travers du principe de l'anamorphose. Dans la cosmologie de Frida la majestueuse colonne à chapiteau dorique évoquerait alors le soufflet de l'appareil photographique. Quant au « capucin d'escalier », il serait suggéré par les marches d'escalier en colimaçon intégrées dans la colonne, alors semblables à des pattes de capucins.

Une autre image de *La poupée cassée* met en regard le texte narratif et l'illustration qui en est alors la littérale (et donc parfaite) transposition :

Monsieur Kahlo allait l'emmener avec lui lorsqu'il allait photographier des maisons. Dès qu'elle était fatiguée, il la hissait sur ses épaules et alors elle était très grande. Elle étendait ses bras et faisait semblant de voler. Elle aimait bien voler. Pendant quelques instants, elle oubliait ses jambes.

comment certaines œuvres littéraires retravaillent des expressions figées de la langue commune ou en inventent. Ces formules idiomatiques sont à la fois des concrétions [strates] culturelles (« toute une mythologie est déposée dans notre langue », dit Wittgenstein) et des matrices langagières susceptibles de motiver tel ou tel récit. ».

³¹⁰ Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 51.

³¹¹ Barthes (R.), « Les sorties du texte », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Éditions du Seuil, 1984 (Cerisy, 1972), pp. 277-278.

Les maisons photographiées par le père de Frida sont alors schématisées sous une forme de ribambelle de ballons cubiques. Frida les tient dans sa maison, à la manière d'un cerf-volant. Parce que cet étrange cerf-volant est le motif iconique saillant, il occupe le premier plan de l'image. En revanche, Frida n'apparaît qu'en marge de cette illustration, en bas et à gauche, et de manière très fragmentaire. Le lecteur la devine perchée sur les épaules de son père. Ainsi représentée, Frida paraît voler. Se dévoile alors un monde « à hauteur d'enfant »³¹². Celui-ci est régi par une image « à la première personne » (selon l'expression de Cécile Boulaire), c'est-à-dire qui « signale l'existence d'un observateur par la présence dans l'image de bras, de jambes ou de l'ombre portée d'un corps. »³¹³ Somme toute, *La poupée cassée* célèbre l'enfance (et sa perception du monde) au travers d'un récit – iconique et verbal – en focalisation interne : « L'enfance, temps et lieu des expériences premières et des relations nouvelles, changeantes, toutes entières conjuguées au présent, où l'univers des choses s'offre librement à la transformation et à l'imagination [...] »³¹⁴. Cette vision s'illustre également par la maison-visage qui occupe une pleine page de l'album. Par le dessin d'une maison représentée à l'envers, Frida « [immortalise] son monde à l'envers ». L'ordre symbolique du monde - soumis ici à la loi de la réversibilité - est mis sens dessus dessous, en ce sens que le bas devient le haut. La structuration spatiale du monde se trouve ainsi subvertie selon « la logique originale des choses « à l'envers » »³¹⁵ logique du renversement carnavalesque du monde. L'art permet précisément de « disposer à son gré des apparences et leur imposer une logique qui contredit aux lois de la perception ordinaire. »³¹⁶

De la même manière la cosmologie d'Alice fait preuve d'une « infidélité à l'endroit du réel »³¹⁷ puisqu'elle bouleverse une certaine axiologisation du monde. En atteste le renversement des valeurs attribuées traditionnellement aux rapaces : « Le hibou et la chouette ont plus souvent conservé une valeur négative, liée à leur vie nocturne, à leur regard fixe, à leur hululement. Réputé asocial, le hibou en particulier, représente la solitude et rappelle les ténèbres, la tristesse et la mort. »³¹⁸ Or, dans *Cœur d'Alice*, le hibou est renvoyé du côté d'un monde diurne, joyeux et empli de vie³¹⁹. Il semble même incarner, pour la petite fille, un animal totémique, à l'exemple de la fourmi. Dans l'univers merveilleux d'Alice, les insectes ne sont pas des êtres « grouillant(s) et répugnant(s) »³²⁰ comme le veut l'imaginaire culturel, mais de réjouissants compagnons. Il en est de

³¹² Van Der Linden (S.), *Lire l'album*, Paris : Atelier du Poisson soluble, 2006, p. 131.

³¹³ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 21.

³¹⁴ Coquet (M.), *op.cit.*, p. 9.

³¹⁵ Bakhtine, *op.cit.*, p. 19.

³¹⁶ Paquet (M.), *Magritte, La pensée visible, 1898-1967*, Paris : Taschen, 2013, p. 16.

³¹⁷ Paquet (M.), *Magritte, op.cit.*, p. 16. Cette faculté renvoie à l'irréalité ou surréalité qui caractérise la peinture surréaliste, et plus spécifiquement, celle de Magritte.

³¹⁸ Rey (A.), *Dictionnaire culturel*, t. II, *op.cit.*, p. 1630.

³¹⁹ Dans le poème de Baudelaire le hibou est valorisé en tant que symbole d'immobilité et de sagesse.

³²⁰ Rey (A.), *op.cit.*, p. 2011.

même dans *La petite fille à la jambe de bois*. Se lit ainsi un mode de représentation spécifique à la cosmologie de l'enfance.

Revenons-en au gigantisme des différents êtres ou organismes vivants. Les jeux d'inversion dans l'échelle des grandeurs témoignent d'une logique carnavalesque, alors indirecte. Le monde ambivalent d'Alice est tantôt « à l'envers »³²¹, tantôt “à l'endroit”, en raison de ses constantes mutations. De même que les animaux et les végétaux, Alice est elle-même en proie à des transformations successives. Elle change souvent de taille, à l'image de son homologue littéraire. Le champignon géant d'une des illustrations de l'album fait ainsi écho au champignon magique d'*Alice au pays des merveilles*, qui provoque ses métamorphoses. En somme, au sein de *Cœur d'Alice* les choses et les êtres sont soit en conformité avec des normes de représentation, soit en rupture et introduisent dès lors un désordre culturel. Se manifeste ainsi « [...] l'aspect comique, joyeux et libre, du monde inachevé et ouvert, dominé par la joie des alternances et des renouveaux. »³²²

L'esthétique de l'album se révèle au travers d'indices non seulement textuels mais aussi plastiques. Aussi, le motif du cœur qui se manifeste dès le titre et la première de couverture donne lieu à une métaphore filée. Le cœur ailé ou cœur-papillon sur lequel apparaît Alice symbolise son envol. Alors que le papillon évoque le désir de « vol onirique »³²³, le cœur renvoie lui au siège des émotions. Et la fillette de se livrer, à cœur ouvert. Son cœur est même personnifié par la mise en majuscule et par l'attribution d'une intériorité : « Un secret du soir. C'est vraiment un secret tellement secret ... que son Cœur ne peut le dire à personne. » De même la couleur rouge qui prédomine au sein de l'album connote la passion qui l'anime et son cœur qui bat. Le rouge actualise différentes valeurs symboliques, généralement positives, à l'exception de la colère qui anime parfois Alice. Cette couleur connote (comme nous l'avons évoqué précédemment) la beauté féminine, ou encore la gourmandise. Cette dernière est souvent associée à l'enfance et se révèle ici par le motif récurrent des fraises. D'ailleurs, une séquence entière est dédiée à la passion qu'Alice voue aux fraises qui envahissent alors l'espace de la double page. Le lecteur apprend alors qu'« Alice aimerait qu'il y ait des fraises partout et toute l'année. » Enfin, le rouge symbolise l'histoire d'amour qui se profile, au cœur de l'album. Alice apparaît dansant avec un petit garçon et même enlacée dans les bras de celui-ci. Cette dernière image est celle sur laquelle se conclut l'album. Le texte se cristallise, lui, sur les affects de la petite fille : « Avec son cœur, c'est selon, Alice peut aimer ou détester. Aimer un garçon qui lui sourit. Détester ceux qui n'aiment pas la vie. » L'idylle entre la fillette et son prince charmant obéit à la logique du Happy End du conte merveilleux, ici au féminin.

³²¹ Ce monde inversé est explicitement matérialisé par le motif iconique du globe terrestre à l'envers.

³²² Bakhtine, *op. cit.*, p. 92.

³²³ Bachelard (G.), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943, p. 54.

De même que *Cœur d'Alice*, l'album *Frida* met en images « *la métamorphose magique du monde* »³²⁴ de la fillette. Elle recrée l'imaginaire collectif mexicain auquel elle appartient. Elle intègre à sa cosmologie enfantine les éléments naturels qui irriguent la cosmogonie aztèque. Il est ainsi explicitement fait référence à l'œuvre de Frida Kahlo. L'artiste humanise le soleil et la lune auxquels elle prête des expressions de visage³²⁵. L'une des pages de garde de l'album *Frida* expose un soleil jaune rayonnant et souriant. En revanche, la plupart des illustrations montrent un soleil de feu, alors menaçant. Il évoque ainsi la croyance aztèque selon laquelle « le Soleil était dieu avide et que seul le sang humain pouvait assumer la régénération. »³²⁶ Ce soleil rouge et sans rayons rappelle celui du tableau « Soleil et vie » (1947) de Frida Kahlo. Une des double-pages de l'album figure le royaume des rêves de Frida. Dans une atmosphère onirique où prédomine le bleu de la nuit sont réunis le soleil couchant, le soleil levant et la lune. Cette vision du monde renvoie alors aux croyances précolombiennes, au sujet des divinités astrales :

Jour et nuit, soleil et lune, spiritualité lumineuse et matière ténébreuse s'interpénètrent. Ce dualisme se fonde sur l'idée aztèque d'une lutte sans fin, qui garantit l'ordre du monde entre le dieu blanc, Huitzilopochtli (dieu du soleil, incarnation du jour, de l'été, du sud et du feu) et son ennemi, le dieu noir, Tezcalitpoca (dieu du soleil couché, dieu de la nuit et du firmament, de l'hiver, du nord et de l'eau).³²⁷

Le monde chimérique de Frida révèle la « rencontre divine du soleil et de la lune, dans un ciel bleu. »³²⁸ Cette rencontre s'inscrit ici dans un registre merveilleux : un croissant de lune, rose, porte symboliquement en lui un petit soleil. Le soleil et la lune renvoient également à l'imaginaire et aux dessins enfantins. Dans ces derniers les éléments cosmiques reflètent les affects des enfants. Il en est de même dans l'album *Frida* où le soleil et la lune sont animés par des émotions, tantôt positives, tantôt négatives, à l'instar de celles ressenties par Frida.

La culture mexicaine se dévoile non seulement au travers des éléments cosmiques mais aussi des êtres chimériques qui entourent Frida. La prégnance du folklore mexicain atteste de l'ethno-poéticité des illustrations. La source d'inspiration, artistique et culturelle, de *Frida* est mise en avant par l'éditrice, en épitexte de l'album :

³²⁴ Schefer (O.), *op.cit.*, p. 527.

³²⁵ Dans « Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les Etats- Unis » (1932), le soleil et la lune, à l'instar des figures issues de l'art aztèque ou encore des pyramides symbolisent, d'ailleurs, la mexicanité. Le couple soleil/lune symbolise aussi la dualité « masculin/féminin » qui caractérise l'identité écartelée de Frida Kahlo.

³²⁶ Rey (A.), *op.cit.*, p. 857. Le peuple aztèque se réclame ainsi peuple du Soleil.

³²⁷ Gardou (C.), « Frida Kahlo, la douleur de vivre, la fièvre de peindre », in *Pascal, Frida Kahlo et les autres... ou quand la vulnérabilité devient force, Reliance* [En ligne] n°18, 2005, consulté le 13 Novembre 2017, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reliance-2005-4-page-118.htm>, p. 56.

³²⁸ Gardou (C.), *op.cit.*, p. 53. L'auteur dresse ce constat au sujet du tableau « Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les Etats- Unis » de Frida Kahlo.

[...] la culture et les traditions populaires du Mexique ont joué un grand rôle dans le développement artistique de la pensée de Frida. C'est pour cette raison que j'ai choisi de la représenter, tout au long de sa vie, entourée de petits compagnons puisés dans l'art populaire mexicain : squelettes, diabolins, jaguars et autres créatures fantastiques.

La mort est partie intégrante de la culture mexicaine, à tel point qu'elle en constitue le « totem national »³²⁹. De même, « l'utilisation des représentations de la mort au Mexique, notamment des crânes et des squelettes, est depuis le XX^e siècle souvent érigée en symbole national et identitaire, épuré de toute connotation religieuse et sacrée. »³³⁰ (Lomnitz, 2006) Cet imaginaire collectif imprègne l'art populaire et moderne mexicain. L'album *Frida* s'inscrit, plus précisément, dans la lignée des tableaux de Frida Kahlo et de Diego de Riviera. Dans ces derniers les squelettes et les *calaveras*³³¹ ou têtes de mort - symboles de « la mexicanité » - côtoient les vivants³³². De même, dans *Frida* les « créatures fantastiques » sont intégrées à la communauté des hommes et dévoilent un univers esthétique, très coloré et joyeux. L'alliance de la vie et de la mort renvoie à l'essence même de la fête des morts (*El día de Muertos*), célébrée au Mexique.

Les compagnons imaginaires de Frida ressemblent à des anges bienveillants et protecteurs. Ils partagent les moments heureux et tragiques de la vie de Frida. Ils sont également les sujets exclusifs des clichés photographiques du père de Frida, ainsi que des dessins de la fillette, comme l'atteste une des illustrations. [Annexe : 54] Ils sont complètement anthropomorphisés par les expressions de leurs visages ainsi que par leurs actions. Ils tendent d'ailleurs à se substituer symboliquement aux humains. En témoignent leur prédominance au sein des illustrations.

En dépit de son style naïf et chatoyant, l'album *Frida* est éminemment grave et même macabre. L'histoire de Frida Kahlo est racontée, de façon plus sombre et moins consensuelle que dans *La poupée cassée*. La mort ne cesse de rôder autour de la petite fille sous la forme d'un bonhomme au visage de squelette et d'un diabolin rouge. Tous deux arborent un air machiavélique. De fait, la présence de ces personnages mortifères et du soleil de feu prédit les événements tragiques que rencontre Frida. Affleurent donc les intersignes du récit, c'est-à-dire, « en ethnographie, des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir. [...] »³³³ Ainsi, « la lecture ethnocritique envisage ce réseau d'intersignes comme des présages

³²⁹ Dehouve (D.), « Quand une nation se définit par son rapport à la mort », *Socio-anthropologie* [En ligne], 31, 2015, consulté le 20 Octobre 2017. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/2244>

³³⁰ Torres-Ramos (G.), « Un culte populaire au Mexique : la *Santa Muerte* », *Socio-anthropologie*, 31 | 2015, 139-150.

³³¹ Les *calaveras* ont été rendues célèbres, par le caricaturiste mexicain, José Guadalupe Posada.

³³² Diego Riviera met à l'honneur la tradition de la fête des morts dans sa fresque murale « Le jour des morts » (1924). Cette fresque dépeint les retrouvailles festives entre les revenants (symbolisés par des squelettes, en costumes) et les vivants.

³³³ Privat (J.-M.), « Le retour et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », in Adam (J.-M.) et Heidmann (U.), *Sciences du discours et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève : Slaktine Éruditions, 2005, pp. 197-225 et p. 221.

sémantiques narrativement cohérents et pertinents dans les catégories cognitives des mondes culturels convoqués. »³³⁴ Ces intersignes se rattachent bien à « la logique narrative culturelle »³³⁵ de l'album qui s'appuie sur la cosmologie de la mort. Sur une des illustrations, la fillette enserme dans ses bras le squelette, alors semblable à une peluche. Frida paraît symboliquement jouer avec la mort, à l'image de la fillette du tableau de Frida Kahlo : « Fillette avec masque de la mort. Elle joue seule. » (1938) La fillette de cette toile semble carrément être une personnification de la mort, étant donné qu'elle en revêt le masque. A ses pieds figure un effroyable « masque en papier mâché d'une tête de jaguar »³³⁶, issu de l'art naïf populaire mexicain. Quant à la petite Frida de l'album de Jonah Winter, elle est également en contact direct avec la mort. En cela, elle figure une vivante presque morte, située dans un état intermédiaire entre la vie et la mort. Sa boiterie en est un signe : « Celui qui va ou revient de l'autre monde – qu'il soit un animal, un homme ou un mélange des deux – est marqué par une asymétrie déambulatoire. »³³⁷

L'action dramatique, tout comme la trajectoire narrative de Frida, sont jalonnées par deux éléments perturbateurs majeurs : la grave maladie de Frida qui la frappe lors de son enfance ainsi que l'accident qu'elle subit, alors qu'elle est une jeune femme. Ce second drame bouleverse brutalement le quotidien de Frida. La tension narrative est supportée par les points de suspension : « Un jour, alors qu'elle prend le bus pour rentrer chez elle... ». La séquence suivante de l'album décrit, de façon quasi lapidaire, une scène catastrophique : « Un horrible accident se produit. Un tramway heurte le bus. Frida est projetée dans les airs... ». Advient alors la mort symbolique de Frida. Celle-ci est, d'ailleurs, représentée le corps immobile et les yeux fermés, ainsi qu'au sein d'un décor apocalyptique. De fait, des véhicules et des personnages - Frida et un conducteur - sont projetés dans les airs ; un volcan en éruption contamine le ciel, alors enflammé et entaché de coulées de laves. Les compagnons imaginaires de Frida affichent un air consterné. Certains d'entre eux prennent la fuite, alors que d'autres tentent de secourir leur amie. Le cataclysme se manifeste, de façon paroxystique, au sein de l'illustration pourtant très colorée. [Annexe : 55]

L'album *Frida* affiche donc un merveilleux enfantin ambigu, qui joue à la fois sur l'enchantement et le désenchantement du monde. Il en est de même pour l'album *La petite fille à la jambe de bois* qui se situe à rebours de l'univers serein et ravissant de *Cœur d'Alice*. Ici, se donne à voir une atmosphère, de prime abord, anxieuse et dysphorique. Penny évolue dans un monde clos, puisqu'elle est uniquement entourée de sa mère et de ses étranges compagnons : les insectes. Sa chambre s'apparente ainsi à un laboratoire malsain et oppressant dans lequel des bocaux sont

³³⁴ Privat (J.-M.), *op.cit.*, pp. 221-222.

³³⁵ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 220.

³³⁶ Burrus (C.), *Frida Kahlo, « Je peins ma réalité »*, Paris : Découvertes Gallimard, p. 62. Ce masque est un symbole de La Fête des morts, au Mexique. Il en est de même du tournesol que tient la fillette dans sa main et qui sert à « éclairer par sa couleur jaune le chemin des âmes mortes censées rejoindre leurs familles défuntes. », p. 62.

³³⁷ Ginzburg (C.), *Le sabbat des sorcières*, Paris : Gallimard, 1992, p. 240

suspendus et des insectes épinglés. L'ensauvagement de la *domus* concourt à l'impression d'« inquiétante étrangeté »³³⁸. L'univers de Penny apparaît comme frappé d'un maléfice. La même symbolique est investie par les couleurs sombres des illustrations : violet foncé, noir, marron. Et même le rouge, couleur chaude, est connoté négativement, en tant que symbole de la colère de Penny (alors qu'il connotait, positivement, l'amour dans *Cœur d'Alice*). De même, la vie d'écolière de la fillette est décrite sous un jour implacable, comme l'atteste la cruauté de ses camarades à son égard. *La petite fille à la jambe de bois* s'écarte d'une vision conventionnelle de l'enfance, c'est-à-dire idyllique. Pourtant, selon la pensée magique de Penny, le monde des insectes apparaît comme bienveillant. Les bestioles qui sont enfermées dans les bocaux revêtent d'ailleurs des couleurs éclatantes et chaleureuses. Elles s'inscrivent dans une cosmologie enfantine et figurent aux côtés de confiseries. La fillette renverse les valeurs culturelles négatives assignées aux insectes mais aussi aux crapauds. Ceux-ci sont perçus dans la culture occidentale comme des animaux nocturnes, rebutants et même maléfiques³³⁹. De fait, le crapaud est considéré par les superstitions comme « un auxiliaire de la sorcière. »³⁴⁰A l'inverse, Penny représente les crapauds comme de charmantes créatures. Elle adopte ainsi la vision des contes dans lesquels les crapauds figurent « la métamorphose d'une princesse, d'un prince, d'une fée - par ailleurs, la mauvaise fée vomit des crapauds - qui recouvrent leur forme à la fin de l'histoire [...] »³⁴¹. Par conséquent, ces reconfigurations symboliques témoignent d'une prise de distance de la fillette vis-à-vis des codes culturels et symboliques de l'adulte. D'ailleurs, l'album *La petite fille à la jambe de bois* montre une dichotomie entre l'axiologie de Penny et celle de sa mère. Pour cette dernière, il est inconvenant de s'amuser avec des insectes qui incarnent la saleté et donc le sauvage. Aussi aimerait-elle que sa fille ait un comportement plus civilisé et plus conforme à une norme sociale. La mère se range donc à la *doxa* : « Elle [sa mère] ne supportait plus ce comportement lugubre et aurait aimé que sa fille s'amuse à des jeux un peu plus salubres. » A l'inverse, Penny fait preuve d'un dérèglement culturel puisqu'elle ne se soumet pas aux normes éducatives (et plus généralement, socioculturelles) inculquées par sa mère. Elle transgresse ainsi un ordre moral et social. Elle oppose une cosmologie collective fondée sur la bienséance à sa propre cosmologie. Ainsi se dévoile le regard innocent et poétique qu'elle porte sur les êtres et les choses. Elle convoque l'imaginaire des contes de fées, à travers ces deux personnages que sont les princes et les princesses :

Penny n'avait que six ans et ne croyait déjà plus aux contes de fées. Pourtant elle en avait lu beaucoup et elle les connaissait sur le bout de ses doigts. Elle savait que dans ces histoires, il y a une chose

³³⁸ Freud (S.), « *L'inquiétante étrangeté* », in « *L'inquiétante étrangeté et autres essais* », Paris : Gallimard, 1985 (1919).

³³⁹ Rey (A.), *op. cit.* p. 1969.

³⁴⁰ Rey (A.), *op. cit.*, p. 1969.

³⁴¹ Rey (A.), *op. cit.*, p. 1969.

qui n'existe pas : les princes et les princesses n'y ont jamais de jambe de bois. Voici donc le drame de cette curieuse petite fille. Elle était née comme ça : une tête, deux bras et une brindille. Et croyez bien qu'à ce jour aucun prince n'a trouvé ça charmant.

Si Penny a été bercée par les contes de fées, elle s'en détourne pourtant. De fait, elle se sent exclue de cet univers dans lequel elle ne peut se projeter pleinement. A cause de son infirmité, elle s'écarte des canons esthétiques de la princesse. Et elle ne peut donc espérer que la magie de l'amour opère. Elle oppose alors le monde féérique qui est le règne de la perfection physique (et aussi morale), au monde réel où l'imperfection existe et n'est pas valorisée. S'exprime ainsi la belligérance entre deux systèmes axiologiques.

L'univers des contes de fées imprègne également les illustrations de l'incipit de l'album au travers du motif des cartons remplis de livres. Ceux-ci détiennent tout un imaginaire culturel, avant tout littéraire et peut-être aussi magico-folklorique. Ces gros volumes s'apparentent en effet à des grimoires qui consigneraient des incantations. D'ailleurs, au-dessus de ces ouvrages, des étoiles scintillantes tournoient et symbolisent la féerie ou la magie. Penny - à l'exemple d'Estelle, « la petite fille soulevant un coin du ciel » - se trouve donc dans une position liminale entre le visible et l'invisible. Elle semble être la médiatrice de ces deux univers symboliques. Aussi son incomplétude physique entraînerait-elle un don fécond de compensation, lui donnant accès à un autre monde, à l'au-delà de la réalité tangible. Sophie Ménard soutient ainsi que « mal initié, sur-initié, non-initié, le personnage liminaire, comme les « personnages ambivalents » cumule des compétences liées au seuil : médiateur, protecteur, préposé aux passages, gardien des limites. »³⁴²

Le royaume des chimères de Penny est ainsi symbolisé par les ombres qui l'entourent. Elles sont comme animées par une impression de mouvement, notamment. S'esquissent par là même le saut des crapauds et la cavalcade des chevaliers. Les silhouettes de ces personnages imaginaires reflètent les rêves d'amour de la petite fille. De fait, les figures de crapauds portant une couronne sur leur tête ainsi que celles de princes sur leur destrier témoignent de l'imaginaire romanesque de la fillette. Toutefois, ce symbolique théâtre d'ombres chinoises n'est pas uniquement empreint de merveilleux. Le versant obscur des ombres renvoie en effet aux ténèbres et à la mort. Les ombres imaginées par la fillette pourraient alors être spectrales et ainsi refléter des visions nocturnes ou cauchemardesques. Elles semblent d'ailleurs encercler Penny. Elles s'enchevêtrent entre elles et relient à elles la fillette au travers des lignes sinueuses qu'elles tracent. L'inquiétude point derrière l'expression du visage de Penny. Cette dernière paraît par conséquent bloquée dans son imaginaire. A travers sa liminarité même elle joue symboliquement avec les frontières paradigmatiques

³⁴² Ménard (S.), « Le personnage liminaire » : une notion ethnocritique », *op.cit.*, p. 7.

puisqu'elle fait cohabiter le visible et l'invisible, l'ombre et la lumière mais aussi la vie et la mort. Elle renverse même l'ordre des choses puisque paradoxalement les ombres sont lumineuses, à l'inverse de l'espace sur lequel elles se projettent. Par la recreation d'une représentation dichotomique du monde elle construit son identité, tant individuelle que sociale.

La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d'autres relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)³⁴³

La monomanie de Penny renvoie à sa « dimension pathologico-liminaire ». ³⁴⁴ De fait, ses extravagances manifestent une forme de déviance psychologique. La relation fusionnelle et compulsive qu'elle noue avec une araignée évoque sa folie. Le motif de l'araignée, représenté par l'une des illustrations de l'album, actualise de façon latente le dicton « Avoir une araignée au plafond ». Penny figure bien un personnage qui « [est] dérangé, [a] une idée fixe, [est] un peu fou. »³⁴⁵ Aussi le monde qu'elle dérange attesterait-il de son esprit dérangé... L'araignée symbolise également la tristesse, la mélancolie, le chagrin ou encore l'ennui³⁴⁶. Si Penny se réfugie dans son monde imaginaire, c'est bien parce qu'elle est profondément esseulée et chagrinée. L'expression familière « avoir le cafard » prend ainsi tous son/ses sens. Et le texte de préciser : « Bien malheureuse fut alors la fillette qui s'enferma plus que jamais dans son monde ». Son monde est recréé selon le postulat de l'art magique : « Il dépend de nous que le monde soit conforme à notre volonté »³⁴⁷. Paradoxalement, c'est l'araignée qui remonte le moral à la petite fille :

Pour apaiser le chagrin de son amie, Gypsie se mit à faire un numéro de claquettes. Ses pattes s'agitèrent dans tous les sens, à tel point qu'elles s'emmêlèrent et que l'araignée tomba sur le derrière ! Penny oublia sa peine et éclata de rire. Elle jaillit hors de son lit et dénoua les pattes de Gypsie.

L'illustration mise en regard les montre toutes deux en train de rire. Gypsie endosse le rôle d'adjuvante au même titre que les autres insectes. A l'inverse, les enfants de son âge incarnent ses opposants. Tel est encore une fois le signe d'un ratage culturel. Toutefois, à la fin de l'intrigue elle est agrégée aussi bien dans la communauté des insectes que dans celle de ses pairs.

³⁴³ Scarpa (M.-C.), « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 24-25.

³⁴⁴ Ménard (S.), « L'enfantine dans Lourdes de Zola », in *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, *op.cit.*, pp. 57-76 et p. 62.

³⁴⁵ « Araignée », *cnrtl.fr*

³⁴⁶ Rey (A.), *op.cit.*, p. 439.

³⁴⁷ Breton (A.), *L'art magique*, *op.cit.*, p. 3.

L'imaginaire d'Alice et celui de Léonie actualisent le champ sémantique du voyage. L'album *Cœur d'Alice* associe des éléments géographiques - la carte routière, le globe terrestre, les feux de circulation, les cratères, etc. - à des éléments organiques, alors latents, tels que les vaisseaux sanguins et les neurones. Aussi la circulation routière balisée par des éléments de signalisation miniaturisés devient-elle aussi la métaphore de la circulation sanguine. Par ailleurs, le voyage onirique d'Alice est aussi bien terrestre que lunaire. Une des séquences de l'album reflète en effet une escapade lunaire, comme en témoignent les motifs de la lune - projetée au premier de l'image -, ainsi que des planètes. Et Alice remodèle le monde lunaire, à l'image du monde terrestre qui lui sert de référence. Un paysage imaginaire se déploie alors : une lune géante est peuplée par les compagnons - végétaux et animaux - fantasmagoriques de la petite fille. La « surréalité »³⁴⁸ de ce monde lunaire se traduit aussi par la métaphore des « plages de la Lune » : « Un jour, Alice emmènera ses parents sur la plus belle des plages de la Lune ». Elle sert de passeuse pour ses parents du monde terrestre et connu au monde lunaire et inconnu. En somme, le monde des possibles de la fillette passe par l'ébranlement des limites cosmiques. Les limites corporelles d'Alice sont surcompensées par sa capacité à explorer et même à recréer l'univers entier. Le fini de son corps est comme contrebalancé par l'infini du cosmos. De même, Alice semble avoir le monde pour elle toute seule et à portée de main, comme le donne à voir l'une des illustrations. Une vue en plongée donne à voir l'immensité d'un paysage escarpé que parcourt Alice. Sa petitesse contraste d'ailleurs avec la grandeur du décor. La position en bas et à droite du personnage, le regard également tourné vers la droite, renforce l'impression de mouvement (d'éloignement, plus précisément). [Annexe : 9] La route se prolonge d'ailleurs dans le hors-champ. Pareillement est mise en exergue la capacité d'Alice à « foncer sur les autoroutes de la nuit ». Alice, héroïne aussi bien du jour que de la nuit, fait se rejoindre ces deux temps antithétiques. Cette jonction est notamment symbolisée par ce rapace nocturne qu'est le hibou et qui apparaît dans un univers le plus souvent coloré et diurne.

Le paysage montagneux dépeint n'est plus, cette fois-ci, teinté d'un surréalisme merveilleux mais est bien, au contraire, très ancré dans la réalité géographique. Alice évolue donc ici dans un espace fortement spatialisé et décrit par un discours scientifique assez précis. Les vallées qui se dessinent au premier plan laissent paraître une carte routière. De même, les noms des monts - situés à l'arrière-plan - ainsi que leurs altitudes, sont mentionnés. Alice semble donc se déplacer « par monts et par vaux » puisqu' « avec son fauteuil roulant, elle peut tout faire ». Le symbolisme de la montagne connote la transcendance et donc le courage de la petite fille qui dépasse son handicap. En effet, symboliquement, elle soulève des montagnes. Elle se situe donc au-delà des limites matérielles et géographiques, dans un monde utopique. Alice s'imagine en effet « monts et

³⁴⁸ Breton (A.), *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1966, pp. 11-64.

merveilles » comme l'exprime le regard émerveillé qu'elle pose sur le monde. Or, sa cosmologie met en corrélation les messages verbaux et iconiques. Soit le mot embraye explicitement sur une image - alors « étoilée »³⁴⁹ -, soit à l'inverse une image embraye implicitement sur une image verbale (une locution notamment).

Le voyage de Léonie est aussi bien onirique que géographique (et donc effectif). Ses déplacements sont matérialisés par la mappemonde, par des panneaux de circulation ou encore par des noms de pays. [Annexe : 37] L'illustration finale donne à voir l'évasion de Léonie qui survole des montagnes sur le dos du lion. L'envol symbolique de la fillette est favorisé par les bonds du lion qui sur la dernière illustration donne l'impression d'être en apesanteur. Cette même idée est étayée par le verbe « s'élancer », lors de l'épilogue : « Avant de s'élancer très loin, au-delà des montagnes, à la découverte du monde... ». Cette ouverture au monde est évoquée par la position de Léonie et de son lion dans l'espace de la page. Il va aussi ainsi pour Koumen et son lion [Annexe : 17] Le déplacement des personnages de la gauche vers la droite favorise « l'illusion du mouvement »³⁵⁰ : « Perçu comme il l'est dans le sens de la lecture, le personnage ainsi représenté se trouve en quelque sorte accompagné par le déplacement du regard. » Le « lion volant » de Léonie serait un avatar de l'oiseau ou du cheval ailé puisqu'il a aussi pour rôle de transporter le personnage vers « le territoire de l'ailleurs »³⁵¹. L'osmose entre le lion et Léonie sera abordée au cours de notre étude sur le corps handicapé.

L'échappée de l'enfant handicapé est seulement mentale, étant donné qu'il demeure enfermé dans l'imaginaire. Bastien définit d'ailleurs ses expéditions à travers le monde comme des « voyages dans l'imaginaire. » [Demain, je repartirai : 91] L'enfant handicapé est donc bloqué dans le hors-lieu et dans le hors-temps de l'imaginaire. Seule Penny finit par quitter son monde imaginaire en s'agrégeant à ses camarades par le jeu. A l'inverse, les autres personnages « n'arrivent pas à « passer » les étapes de marge, ils sont arrêtés sur le *limen*. »³⁵² Aussi le monde de ces personnages liminaires est-il celui de l'entre-deux³⁵³. Dès lors, ils oscillent d'un pôle culturel à l'autre: entre la réalité et la surréalité³⁵⁴ ou entre la vraisemblance et l'invraisemblance ou encore entre la raison et la folie. Dans ce contexte, Alexis, qui n'a de cesse de se réfugier dans son « île imaginaire », demeure enlisé dans l'espace symbolique de la marge.

³⁴⁹ Nous transposons ici à l'image la lumineuse expression « texte étoilé » de Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 18

³⁵⁰ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p. 114. L'auteure souligne ainsi la convergence entre « le flux de la lecture » et « le mouvement figuré ».

³⁵¹ Calame-Griaule (G.), « Editorial. Autres mondes. », in « Autres mondes », *Cahiers de littérature orale*, 1996, n° 39-40, pp. 7-16 et p. 8.

³⁵² Vinson (M.-C.), « Ethnographie et littérature de jeunesse ». *op.cit.*, p. 45.

³⁵³ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 28.

³⁵⁴ Breton André, *op.cit.* p. 6 : « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. »

L'île au trésor est mon royaume abrité parmi les tempêtes, un royaume que je me bâtis dans la tête, où personne ne peut entrer. Il est peuplé des héros de mes livres préférés : Mowgli, Robinson Crusoë, Le capitaine Haddock et le professeur Tournesol, Valérien et Philémon ! [...] [11]

Alexis se projette mentalement dans l'univers trépidant des personnages de romans d'aventures ou de bandes dessinées, ou encore de ceux de l'imaginaire culturel, à l'exemple des pirates et des matelots. Il s'identifie alors à leurs valeurs physiques et morales. Cette identification pallie symboliquement le manque de mobilité du garçon qui fait alors l'épreuve d'un corps autre... un corps sublimé. Sa représentation en elfe le fait entrer dans un ailleurs idyllique, enchanteur et même divin. Il renoue ainsi avec les créatures de la mythologie nordique. [Annexe : 4] À travers les pérégrinations des personnages, il parcourt lui aussi - mais mentalement - l'espace du *saltus*. De même, il fait indirectement « l'expérience de la vie « primitive » »³⁵⁵ et acquiert dès lors une autre « perception du monde extérieur [...] de lui-même, et de lui-même en relation avec les autres. »³⁵⁶. Le passage dans un monde autre détermine la construction de son identité masculine. »³⁵⁷ Selon Sophie Ménard : « [l'errance mentale] demeure toutefois un moyen d'ensauvagement : l'expérience de la lecture transpose « dans d'imaginaires aventures » les initiations qui sont habituellement très concrètes »³⁵⁸, lesquelles traduisent une maîtrise des marges spatiales, temporelles et sociales.

Le refuge dans « l'île enchantée » témoigne de « la perception magique du monde et de soi »³⁵⁹. En effet, son « royaume imaginaire » [40] est pensé comme le monde des possibles : « C'est là qu'il faut serrer contre soi ses rêves, étreindre son espoir à pleins bras, afin qu'il soit vainqueur ! » [40] Par ailleurs, les divagations³⁶⁰ d'Alexis entraînent une poétisation du monde mais aussi de son corps. Une des illustrations déréalise un décor familier : le salon de la famille d'Alexis. La porte du salon s'ouvre sur le navire et sur l'île imaginaire de *Robinson Crusoë*. [Annexe : 3] Une autre image représente Mowgli dans une jungle. [Annexe : 3] L'imaginaire d'Alexis se crée véritablement à partir d'un intertexte littéraire : celui de récits d'initiation au masculin. Le petit garçon convoque également l'intertexte du Petit Prince afin – semble-t-il - d'inculquer au jeune lecteur un précepte à suivre : « Un jour de pluie, maman m'a lu dans un livre, une phrase que je trouve belle ; c'est celle-ci : « Adieu dit le Renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. Le livre s'appelle *Le petit prince*. » [27] La citation de Saint-Exupéry, par l'emploi du présent gnomique, acquiert une portée

³⁵⁵ Vinson (M.-C.), « La civilisation des Robinsons », in *Ma montagne, op.cit.*, p. 105.

³⁵⁶ Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 105.

³⁵⁷ Scarpa (M.-C.), « La voie du faucon », in *Ma montagne, op.cit.*, pp. 147-175 et p. 147.

³⁵⁸ Ménard (S.), « Le personnage liminaire » : une notion ethnocritique », *op.cit.*, p. 11.

³⁵⁹ Privat (J.-M.), « L'entre-temps », in *Ma montagne, op.cit.*, pp., 119-146 et p. 135.

³⁶⁰ Et Alexis emmène son lecteur dans ses divagations, comme l'atteste cette interpellation « Je divague. J'adore ça ! Pas toi ? », p. 9.

universelle. Par son jugement évaluatif positif Alexis oriente « l'axiologie dominante »³⁶¹ de l'album. De plus, « l'apostrophe au lecteur se pense comme un des « lieux de la voix axiologique des personnages » »³⁶². En effet, cet argument d'autorité - visant à « civiliser la jeunesse »³⁶³ - achoppe sur un marquage évaluatif redondant³⁶⁴ au travers de ses nombreuses reformulations. Ces différents énoncés transmettent des valeurs éthiques, telles que le vivre-ensemble, la solidarité ou encore la tolérance. En quelque façon l'imaginaire d'Alexis est régi par une fonction déontique, en ce sens qu'il adresse à ses narrataires une éthique pragmatique.

L'hypotexte de Robinson Crusoé sert de nœud narratif au roman *Robinsonne*. Ce surnom, dévoilé par le titre, constitue un marqueur générique³⁶⁵. Il n'est présent d'ailleurs que dans le seul « péritexte éditorial »³⁶⁶. Il participe de la réception du texte puisqu'il oriente thématiquement la lecture. Parce que ce titre situe le personnage dans l'action, il revêt une fonction dramatique. Le protagoniste principal est ici identifié et classé par rapport à un genre littéraire et à un type de personnage, le mythique naufragé de Daniel Defoe. Quant à la trajectoire narrative de l'adolescente, elle se cristallise en partie autour du motif de l'île³⁶⁷. Néanmoins, un renversement s'opère avec la tradition littéraire des robinsonnades en littérature de jeunesse avec le choix du personnage principal féminin. Anne Leclaire-Halté aborde la question, dans son étude consacrée aux *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine* :

On notera aussi l'existence de quelques rares robinsonnades féminines : par exemple *Emma ou la Robinson des demoiselles* par Mme Woillez (1834), *Robinsonnette, histoire d'une petite orpheline* d'Eugène Müller (1874), *Robinsonne et Vendredine* de Xavier Aubryet.³⁶⁸

³⁶¹ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p.129.

³⁶² Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p.129.

³⁶³ Chelebourg (C.), Marcoin (F.), *Cahiers Robinson « Civiliser la jeunesse »*, Artois : Artois Presses Université, 2015.

³⁶⁴ Anne Leclaire-Halté montre ainsi que la voix du personnage peut endosser un rôle axiologique, marqué par la redondance : « Un même personnage peut, dans du discours rapporté directement, recourir régulièrement tout au long du roman à des énoncés gnomiques et des marques de discours moral. Il manifeste explicitement la norme du texte, d'autant plus qu'il est par ailleurs valorisé par tout le système narratif. » (*op.cit.*, p. 143). Or, dans *Alexis le petit garçon qui n'a jamais marché*, l'orientation axiologique générale du récit est non seulement portée par le personnage-narrateur mais aussi relayée par des « personnages-voix » (Anne Leclaire-Halté, *op.cit.*, p. 145). Aussi Alexis se réfère à ce propos aphoristique de son père : « Papa le dit toujours : « La valeur humaine ne se mesure pas aux gestes que le corps peut faire. » [*Alexis le petit garçon qui n'a jamais marché* : 23]. Et Alexis de déclarer : « Heureusement, tu le sais bien, l'amitié n'est pas une affaire de jambes qui courent ou ne courent pas. L'amitié n'est pas une affaire d'apparence : cela regarde la tête et le cœur » [23]

³⁶⁵ Genette (G.), *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, pp. 89-93. Selon les terminologies de Gérard Genette, le titre *Robinsonne* apparaît à la fois thématique - par l'évocation d'un personnage - et rhématique - par la référence à un genre littéraire.

³⁶⁶ Genette (G.), *op.cit.*, p. 21. L'auteur définit le titre comme un « artefact littéraire », p. 60.

³⁶⁷ Ce motif est fondateur. « Les Robinsonnades, variations sur l'aventure de Robinson Crusoé, s'organisent essentiellement à partir du motif de l'île déserte. Le naufragé s'y retrouve, souvent solitaire et démuné, abandonné à la Providence et confronté à lui-même. » (Dubois-Marcoin (D.), « Robinsonnades », in *Dictionnaire du livre jeunesse*, *op.cit.*, p. 807).

³⁶⁸ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, pp. 18-19. Mentionnons également ce titre : *La Nouvelle Robinsonnette, aventures d'une fille sur une île déserte* (Gränstrom (E.), ...)

Claire Julliard dépeint une Robinsone des temps modernes qui vit en France, dans la société contemporaine et urbaine. Charlotte, l'héroïne, ne doit pas se relever d'un tragique naufrage qui la contraindrait à survivre. Son arrivée sur l'île (qui n'est en réalité qu'un simple étang) résulte d'une fugue volontaire de la pension scolaire. Elle échappe ainsi à la discipline ainsi qu'à ce temps social qu'est « le temps de la journée scolaire, réglé par un strict « emploi temps » »³⁶⁹. Aussi Charlotte s'extrait-elle temporairement du « rythme collectif et obligatoire imposé de l'extérieur »³⁷⁰ afin de jouir pleinement de son rythme individuel et libre. Son aventure insulaire est traitée de manière détournée, symbolique et même ludique. L'homologie structurelle et générique avec les robinsonnades passe par la réécriture de quelques « éléments thématique-narratifs »³⁷¹ caractéristiques. Certaines séquences clés du récit fondateur de Daniel Defoe - et telles qu'elles ont été analysées par Jean-Michel Racault³⁷² - se retrouvent alors.

Il s'agit, tout d'abord, du « voyage qui entraîne le héros dans des zones inconnues »³⁷³. L'escapade de « Robinsone » à travers « un dédale de sentiers improbables » [49] est relatée : « Mes pensées s'échappaient de mon esprit comme autant d'oiseaux en cage. Je marchais sans me préoccuper du trajet. Un peu plus tard, je m'étais perdue. » [38] Les seuils marquant les déplacements de la jeune fille sont matérialisés. En attestent les obstacles qu'elle franchit, à l'exemple de « la baie de haies rouges » [39] et du « petit pont de bois » [40]. Charlotte découvre alors, par hasard, « un no man's land, en pleine banlieue » [38]. Ces passages descriptifs se cristallisent autour du « chronotope du seuil » ou « chronotope de la crise, du tournant d'une vie. »³⁷⁴ Le nœud de l'action de *Robinsone* donne à voir « les lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau, de la vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière. »³⁷⁵ Un exemple en est offert par l'arrivée de la jeune fille sur l'île, qui constitue, par ailleurs, l'étape principale de la robinsonnade :

Je débouchai sur une sorte de clairière. Là, je me figeai, enchantée par la vue insolite qui s'offrait à moi. Une sorte d'étang aux eaux verdâtres s'insinuait entre les herbes hautes. Je vis en son milieu, une bande de terre émergée, un monticule de quelques mètres carrés couverts de ronce. Un petit pont de bois permettait d'y accéder. Une île, pensais-je, une île! C'était inespéré. J'enjambai le pont avec précaution. Les planches craquèrent un peu. Le chat gris, intrigué par mes déambulations, me rejoignit d'un bond. J'atteignis l'île. J'étendis mon caban vert sur les ronces et m'installai dessus. Transportée de bonheur. [39-40]

³⁶⁹ *Questions pédagogiques, encyclopédies historiques.*

³⁷⁰ Foucault (M.), *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, p. 153.

³⁷¹ Leclair-Halté (A.), *op.cit.*, p. 50.

³⁷² Racault (J.-M.), *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Lille 3: ARNT, 1992, pp. 220-221.

³⁷³ Telle est la troisième séquence du scénario de la Robinsonnade.

³⁷⁴ Bakhtine (M.), « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, « Tel », 1978, p. 389.

³⁷⁵ Bakhtine (M.), *op. cit.*, p. 389.

S'ensuit une longue phase d'appropriation de l'île, tant géographique que spirituelle ou encore technique³⁷⁶. « Robinsone » adopte alors l'étang-île sur lequel elle s'installe : « C'était bien mon île. Je n'en doutais plus. Qui d'autre que moi pouvait connaître ce drôle d'endroit ? [...] C'était donc mon île. Un cadeau du ciel, une découverte personnelle comme en faisaient les grands voyageurs d'antan. » [44]. La jeune fille réinvente et l'espace et son quotidien, en jouant à « la Robinsone ». Elle marque son territoire par la pièce de monnaie laissée sur le sol ainsi que par l'attribution d'un nom à son île :

D'autre part, je devais pouvoir y demeurer, au moins quelques heures par jour, sans mourir de faim. Il me fallait donc trouver le moyen de me nourrir. Je devais me débrouiller seule. Je ne voulais mettre personne dans la confiance. C'était trop risqué. Une île c'est personnel et ça se garde. C'était ma liberté, ce petit coin de terre et je me jurai de ne laisser personne le profaner. Cette île, c'était ma récompense, mon paradis anticipé. Je l'appelai « la Désirade ». Je jubilai de cette possession clandestine. [45].

L'île est perçue par « Robinsone » comme un don quasiment divin, comme l'attestent les expressions « cadeau du ciel », « paradis anticipé ». La découverte de ce lieu idyllique est donc empreinte de sacralité. D'ailleurs, son arrivée sur l'île participe de sa renaissance symbolique, puisqu'elle renaît de l'ambiance mortifère de la pension.

Une fois installée sur l'île, elle aménage son territoire et organise ses conditions d'existence. Elle imite le mode de vie des naufragés d'une île déserte et réactualise un imaginaire culturel. Elle se munit de vivres, entretient son territoire pour « le rendre parfaitement vivable » [45] et enfin se construit « un abri de fortune » [50] contre la pluie. De même, elle apprivoise ou domestique un chat, « sa bête sauvage de l'île » [41], comme elle s'amuse à le dire. En somme, là encore, par la maîtrise de la nature, elle se plie aux règles du jeu de la vie insulaire³⁷⁷. À l'inverse du personnage d'Alexis, Charlotte expérimente-t-elle concrètement la vie en solitaire et en autonomie sur l'île. Sont ainsi valorisés son pragmatisme et son ingéniosité.

La retraite de Charlotte sur l'île marque, par ailleurs, la jonction du sauvage et du domestique, ainsi que du *campus* et du *saltus*. De fait, l'étang abandonné qu'occupe la jeune fille se trouve à l'intérieur de l'espace urbain. Il s'agit donc à la fois d'une ville ensauvagée et d'un *saltus* « culturalisé »³⁷⁸. Par conséquent cohabitent des espaces symboliques. De même, Charlotte porte en elle une forme de sauvagerie, comme l'atteste le surnom « sauvageonne » [64]. Elle ne s'ensauvage pas complètement, pour autant. Elle n'est une Robinsone que par intermittence puisqu'elle habite

³⁷⁶ Racault (J.-M.). *op.cit.*, pp.220-221.

³⁷⁷ Marie-Christine Vinson, dans l'article « La civilisation des Robinson » (*op.cit.*) montre ainsi que le naufragé se soumet à un « processus individuel de civilisation », p. 103.

³⁷⁸ Vinson (M.-C.), « Ethnocritique et littérature de jeunesse », *op.cit.* p. 47.

quotidiennement deux espaces hétérogènes. Elle passe alternativement de la pension scolaire – lieu fermé et même perçu comme une prison - à son île de « La Désirade » – lieu ouvert et connotant une liberté absolue. Les phases d'arrivée et de départ sur l'île ont lieu de manière cyclique. Se joue ainsi une transgression vis-à-vis du schéma narratif canonique de la robinsonnade. Charlotte passe donc constamment de la nature à la culture. De plus, l'adolescente ne rompt pas avec toute forme de civilisation mais uniquement et symboliquement avec l'organisation sociale de l'institution scolaire. Et Marie-Christine Vinson d'évoquer le monde à soi propre à l'adolescence : « En effet, la robinsonnade pour la jeunesse correspond au temps de l'adolescence où l'existence se déroule à l'abri de la vie des adultes, dans un monde à part, dans des sortes « d'enclaves, d'îlots de jeunesse » (N. Elias). »³⁷⁹

Charlotte finit d'ailleurs par accepter la présence de son amie sur son île. Elle maintient ainsi un lien de socialisation. Elle apprend, par ailleurs, à maîtriser « son corps d'émotions »³⁸⁰. Elle se réfugie sur son île pour recouvrer la tempérance qui lui manque tant dans sa vie de collégienne. Son aventure insulaire a une valeur initiatique puisqu'elle s'accompagne d'apprentissages physiques et psychologiques. Son initiation au féminin remplit ainsi les mêmes fonctions que l'initiation masculine que définit ainsi Marie-Christine Vinson : « Les phases de ce processus initiatique au masculin sont ponctuées d'un apprentissage de l'ensauvagement, qui suppose la maîtrise de la nature, tant extérieure (la flore et la faune) qu'intérieure (envie, désirs, pulsions) ». ³⁸¹

Si à la fin du récit, « Robinsone » a quitté son île, elle exprime l'espoir de s'en approprier une autre, en compagnie d'un autre chat qu'elle a apprivoisé : « Tous les deux, repris-je. On trouvera bien une île. » [180] De même, elle met en avant la « nostalgie de Robinson solitaire » [174] qui continue à l'habiter. En somme, son parcours est marqué par une liminarité irrévocable. Même si elle est scolarisée au lycée, elle ne s'agrège pas complètement au groupe social formé par ses pairs. Elle privilégie la vie individuelle à la vie collective. Un ratage culturel de sociabilité se fait alors jour.

Dans les albums de jeunesse, l'imaginaire de l'enfant se cristallise parfois autour d'une situation de rêve. Le monde onirique est alors intriqué au monde réel avec lequel il se confond parfois. *La poupée cassée* est précisément le récit d'un rêve, celui que Frida raconte :

Elle rêva que son papa lui avait offert une poupée. Elle était déçue parce qu'elle n'aimait pas les poupées. Elle aurait préféré un avion. Mais en l'examinant, elle se rendit compte que cette poupée-là était

³⁷⁹ Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 104.

³⁸⁰ Privat (J.-M.), « Norbert Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 110.

³⁸¹ Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 178.

différente. C'était une autre elle-même en miniature, avec un corps de porcelaine et des membres de tissu. Elle ne pouvait pas ne pas l'aimer.

Le rêve acquiert, au sein de l'espace narratif et iconique, une fonction de révélation. Il donne lieu à l'incarnation du personnage de la poupée qui n'existait jusqu'à lors que par le titre et par l'image de la première de couverture de l'album. L'analogie entre cette poupée cassée et Frida est explicitement exprimée. L'image joue sur le procédé de « la condensation »³⁸² à l'œuvre dans le mécanisme du rêve. Seuls les éléments nodaux ou surdéterminés sont dépeints : la rêveuse et la figure du rêve. Elles sont toutes les deux dépeintes à travers l'immobilité du corps et la même expression du regard. Frida, la rêveuse, garde les yeux grands ouverts, comme si elle rêvait éveillée. Quant à la poupée, elle est surdimensionnée et domine alors Frida qui est assise à côté d'elle et est miniaturisée. Parce qu'elle est surreprésentée au sein de l'espace iconique, la poupée tend à se substituer à la fillette. Nous rejoignons alors ce constat de Cécile Boulaire : « Le jeu sur les proportions est une des ressources majeures de l'illustrateur pour exprimer la perception enfantine, la taille respective des éléments étant régie par l'enjeu que constitue chaque objet dans l'aventure vécue par le personnage. »³⁸³ Qui plus est, la figuration de la poupée cassée, géante, renvoie à la fonction de contrepoint de l'image par rapport au texte³⁸⁴.

Les bribes du rêve de Frida sont agencées avec cohérence en plusieurs séquences narratives et iconiques. Le « contenu manifeste » du rêve³⁸⁵ est soumis à « l'élaboration secondaire »³⁸⁶ dont « la fonction [...] est claire : elle combine les figures, images, mises en scène en séquences narratives, qu'elle dispose de manière à en faire un récit. »³⁸⁷ Ce travail de « cohésion intelligible »³⁸⁸ du récit de rêve s'accompagne d'une phase de « figurabilité »³⁸⁹, en ce sens que les pensées du rêve sont traduites en images visuelles.

Dans son rêve, Frida emmenait sa poupée partout où elle allait et les garçons se moquaient d'elle. Un jour, l'un d'eux voulut la lui voler. Elle s'enfuit et grimpa à un arbre car elle était aussi agile que ses amis, les singes capucins. Mais sa poupée lui échappa. De là, elle la vit comme au ralenti, tourbillonner dans les airs et s'écraser sur le sol. Elle se réveilla en pleurant et ne se calma qu'en voyant sa photo là où elle l'avait posée.

³⁸² Freud (S.), *L'interprétation des rêves*, Paris : P.U.F., 1967 (1926), pp. 242-263.

³⁸³ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 3.

³⁸⁴ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p. 125.

³⁸⁵ Freud (S.), *op.cit.*, p. 124.

³⁸⁶ Freud (S.), *op.cit.*, pp. 416-432.

³⁸⁷ Belmont (N.), *Poétique du conte*, Paris : Gallimard, 1999, p. 124.

³⁸⁸ Freud (S.), *op.cit.*, p. 405.

³⁸⁹ Freud (S.), *op.cit.*, pp. 291-300.

Le rêve se transforme en cauchemar puisqu'il dévoile à la fois une situation conflictuelle entre Frida Kahlo et ses pairs, ainsi que la chute fatale de la poupée. Elle constitue le point culminant de la « figuration onirique »³⁹⁰. L'illustration se cristallise à nouveau autour d'un effet de « condensation ». Frida court dans une forêt en tenant à la main sa poupée. Des arbres la voilent et la dévoilent³⁹¹. [Annexe : 30] Cette illustration, à l'image du tableau de Magritte « Blanc seing », joue sur l'expression bien connue *l'arbre qui cache la forêt*. Quant au buste de la poupée, il est comme effacé et se confond avec les craquelures qui fissurent le ciel. La dissolution du corps renvoie ainsi au contenu plus ou moins latent de l'image. La mort de la poupée marque le passage entre le rêve et la réalité. Or, le retour à la réalité n'est rendu effectif, aux yeux de Frida, que grâce à un objet : une photographie de Frida³⁹². Ce cliché est alors la preuve tangible que l'ordre des choses est, à nouveau, instauré.

L'épilogue met à jour le « contenu latent »³⁹³ du rêve qui s'avère prémonitoire. Sa résurgence se matérialise par une image visuelle - celle de la poupée - ainsi que par un son - celui de « la porcelaine brisée ». De même, par un effet de synesthésie, ce bruit est associé à une douleur.

Bien des années plus tard, à l'âge de dix-huit ans, Frida eut un très grave accident. Lorsqu'elle se réveilla à l'hôpital, elle ne se rappelait pas ce qui s'était passé. Mais le rêve de la poupée cassée lui revint très clairement. Dans sa tête, elle entendit le bruit de la porcelaine brisée. Et elle reconnut la douleur qui lui broyait les os. Elle n'avait pas peur. Elle réclama un grand miroir, des crayons et du papier. Puis elle commença à dessiner la poupée cassée. Ce jour-là, Frida réalisa son premier autoportrait.

L'image finale ne montre plus que le seul personnage de Frida qui est alors pleinement identifié à la poupée cassée. La métonymie qui sous-tend est donc poussée à son paroxysme. Quant au rêve (décisif) de Frida, il finit par être transposé sous une forme artistique et déploie ainsi toute sa force symbolique.

Le rêve sert également de nœud de l'action au récit de *Mary la penchée*. Il s'expose d'ailleurs dès la situation initiale du récit.

³⁹⁰ Freud (S.), *Sur le rêve*, Paris : Gallimard, 1988, p. 71.

³⁹¹ Cette illustration entre en résonance avec le tableau « Blanc-seing » de Magritte (1965) qui joue sur la frontière entre le visible et le non visible. La similitude repose notamment sur les procédés plastiques, tels qu'ils sont décrits par Bruno Trentini : « Un cavalier évoluant parmi les arbres, donc comme barré verticalement par des troncs, se trouve étrangement masqué par un tronc situé apparemment derrière lui. Or, les réflexes perceptifs sont forgés par une habitude empirique selon laquelle si un élément semble masquer un autre, alors le masqué se situe derrière celui qui le masque. Ainsi, au premier regard, la profondeur interne à l'œuvre est pervertie », in « L'erreur perceptive lors de la formation de l'interprétation », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, consulté le 25 octobre 2017, disponible sur : <http://lcc.revues.org/180>. Dans ce tableau, le cavalier tantôt est caché par l'arbre et tantôt cache l'arbre.

³⁹² L'entrée dans le sommeil, tout comme le retour à vie diurne, passe par la médiation d'un cliché photographique de Frida. Il s'agit donc d'un objet intercesseur.

³⁹³ Freud, *L'interprétation des rêves*, *op.cit.*, p. 124.

Pendant la nuit, il y avait eu un orage terrible. Et Mary avait fait un drôle de rêve : autour d'elle, le sol s'était mis à trembler, puis à craquer, et Mary était tombée à travers une crevasse. Elle tombait, tombait, tombait, et finissait par se poser sur le sol d'une petite planète bleue éclatante de lumière... [5]

Le ressort narratif et onirique est le même que dans *Alice au pays des merveilles* : la chute dans le sommeil symbolisée par la chute non plus dans le terrier d'un lapin mais dans une crevasse. L'univers du rêve est circonscrit dans un espace spécifique : la chambre (qui est celle tantôt de sa maison, tantôt d'une pension). Le rêve de Mary est saisi à travers son étrangeté comme l'atteste l'adjectif « drôle ». Il conduit non moins vers le merveilleux puisqu'il ouvre une porte vers le monde des possibles. Il est figuré par la planète bleue qui connote l'espoir, en raison de sa lumière éclatante. Le rêve sert d'ailleurs à Mary de refuge à un monde qui lui est hostile. Et l'étrange planète de son rêve paraît l'envoûter : « Pendant la nuit, Mary rêva de nouveau de la planète bleue. Cette fois elle avait l'impression de mieux la voir. Elle avait aperçu ceux qui l'habitaient, de drôles de loustics qui faisaient de grands signes. Mary se demandait bien ce qu'ils voulaient lui dire. » [13] La planète bleue semble réellement matérialisée, comme le suggère l'emploi des verbes de perception. De même, cette planète existe au travers de ses habitants, qui sont eux aussi incarnés. Par conséquent le rêve de Mary paraît paradoxalement tangible et entraîne ainsi la confusion entre le réel et le non-réel. De fait, comme Gaston Bachelard le constate « [...] l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, [...] vit en toute imagination les images de la réalité. »³⁹⁴ C'est pourquoi l'histoire de Mary la penchée oscille entre vraisemblance et invraisemblance et pourrait ainsi se penser comme une aventure imaginaire. Le regard magique que Mary pose sur le monde conduit à son ré-enchantement.

Le rêve déclenche une situation anormale puisqu'à son réveil Mary se retrouve penchée : son rêve et sa vie diurne sont déconcertants. S'instaure alors une « [...] atmosphère particulière déréalisée et déréalisante »³⁹⁵. L'expérimentation d'un monde radicalement autre induit une forme de surréalité ou « état à mi-chemin entre la réalité et l'imagination, celle-ci métamorphosant les expériences de la vie quotidienne »³⁹⁶. La trajectoire narrative et initiatique de Mary est motivée par son désir de fuir vers la planète bleue, qui n'est autre que la planète de ses rêves. Celle-ci symbolise « la clé des songes »³⁹⁷ et notamment de leur « contenu manifeste », fortement condensé. Quant au « contenu latent » du rêve, il tourne autour de son désir d'évasion vers un autre monde, moins

³⁹⁴ Bachelard (G.), *op.cit.*, p. 92.

³⁹⁵ Scarpa (M.), *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du rêve de Zola*, Paris : Champion, 2011, p. 77.

³⁹⁶ Kibedi Varga (A.), « Peindre le rêve », in *Littérature*, n°139/3, 2005, Paris : Larousse, pp. 115-125 et p. 122.

³⁹⁷ Freud, *op.cit.*, pp. 92-93.

contraignant. Nelly Chabrol-Gagne résume, elle, ainsi les « pensées latentes du rêve »³⁹⁸ de la jeune fille :

Une enfant, une fille, expulsée, rejetée, condamnée en somme par un système familial et sociétal contraignant, s'en est donc allée comme les héros masculins de Jules Verne, rejoindre un lieu pour vivre enfin, mais pas n'importe quel lieu. Elle y est accueillie, attendue par ses nouve-aux-lles ami-e-s, penché-e-s, comme elle.³⁹⁹

La trajectoire narrative et onirique de Mary se conclut sur son évasion effective :

Mary n'hésita pas une seconde. C'était comme si elle reconnaissait le chemin. - *C'est facile*, pensa-t-elle, *il suffit de suivre la pente*. Elle s'engagea sur une drôle d'échelle et, prenant le petit singe dans ses bras, s'enfonça dans les profondeurs de la terre. [22]

Le passage d'un monde connu à un autre, inconnu et mystérieux, est présenté comme un « jeu d'enfant » comme le suggèrent les expressions « C'est facile » et « Il suffit ». D'ailleurs, alors qu'elle parcourt des chemins labyrinthiques, elle se repère de façon presque instinctive en se fiant à la voie dictée par son rêve. Ce dernier se manifeste à elle avec cohérence et évidence :

La route était pleine de pièges. Il y avait des fausses pistes, des chemins qui ne menaient nulle part, des sentiers qui bifurquaient abruptement. Mary n'hésitait jamais très longtemps. Quand elle se croyait perdue, il lui suffisait de fermer les yeux pour retrouver la bonne direction. Un peu comme l'aiguille d'une boussole, elle se sentait attirée de façon irrésistible. [25]

L'apparente étrangeté du monde n'induit pas une impression d'étrangeté de l'être. Paradoxalement Mary ne s'égaré pas dans ces espaces tortueux et liminaires qui lui apparaissent d'ailleurs étrangement familiers. Elle fait alors figure d'oniromancienne, à l'image d'Estelle ou de Frida. Son initiation passe par la confrontation non seulement à un hors-lieu mais aussi à un hors-temps : « Comme il n'y avait ni jour ni nuit, Mary ne savait plus depuis combien de temps ils avançaient mais elle n'était pas fatiguée. » [27] La jeune fille - accompagnée de son singe - est également amenée à franchir des seuils initiatiques (alors matérialisés) : « Ils traversèrent des ruisseaux, escaladèrent des montagnes, puis arrivèrent dans une étrange forêt, parsemée de crevasses. » [22] Chemin faisant, Mary se trouve au seuil de sa nouvelle vie et d'un nouveau monde régis par un autre ordre spatial : « Autour de Mary, tout était maintenant penché. Ou plutôt : tout lui paraissait droit. On aurait dit que ces chemins n'existaient que pour elle. » [25] Le monde est

³⁹⁸ Freud, *Sur le rêve*, *op.cit.*, p. 61.

³⁹⁹ Chabrol-Gagne (N.), *op.cit.*, p. 73.

symboliquement reconstruit à son image, ainsi qu'à l'image de son rêve : « Quand elle aperçut enfin la planète bleue, Mary ne fut pas étonnée, c'était vraiment comme dans son rêve. » [27] Cette fameuse planète enfin dévoilée par l'illustration ainsi que ses habitants sont comme elle, penchés. Mary s'affranchit d'un monde par trop normé qu'elle reconfigure alors à sa mesure suivant le principe de la « vie à l'envers » qui « se situe en dehors des ornières habituelles »⁴⁰⁰. Se retrouve alors l'entre-deux familiarité et étrangeté des « paysages initiatiques du conte »⁴⁰¹, comme les décrit Geneviève Calame-Griaule :

Très rapidement, les choses se déforment, car ce monde, que l'on croit d'abord semblable à celui que l'on connaît, est un monde onirique, un monde à l'envers. Les animaux parlent, les objets agissent par eux-mêmes, les personnages ont des comportements étranges ou énigmatiques, les traits mêmes du paysage que l'on croyait reconnaître sont inversés. Cette inversion se manifeste dans l'apparence des éléments de l'environnement [...] ; leur orientation matérielle [...], ou dans leurs déplacements incongrus [...], que dans les attitudes des personnages [...], de leurs actions [...] ⁴⁰²

« La clé des songes », telle est l'échappatoire proposée par Rose, dans *Le complexe de l'ornithorynque* [131] et telle est la voie à laquelle recourent nombre de personnages de notre corpus. Rose présente alors le rêve – « le rêve éveillé »⁴⁰³ plus précisément - comme une façon de sublimer sa vie et d'atteindre, à une forme d'inaccessible : « Rêver, c'est ma seconde vie, secrète plus vive et plus belle aussi... C'est l'inespéré qui se réalise... » [65] Aussi les personnages s'accordent-ils « *le temps de rêver* »⁴⁰⁴ les contes intimes et oniriques qu'ils se racontent à eux-mêmes. Quant au lecteur, il lui faut, lui aussi, avoir le temps de rêver les imaginaires narratifs et esthétiques qui se déroulent sous ses yeux.

Dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*, Estelle entre dans le rêve pour recréer le paysage environnant. Le passage dans un monde onirique est signifié par le motif des yeux fermés⁴⁰⁵, ainsi que par d'autres signes sensoriels.

Elle ferme les yeux d'une façon que peu de gens connaissent, éblouie par des soleils oranges qui tournoient un moment sous ses paupières en s'éteignant l'un après l'autre. Et la nuit s'installe. Alors, sans plus de bruit que la lune se dégageant des nuages, un nouveau paysage se déploie devant elle... Un verger, - par un doux matin de printemps. Un vrai verger : Estelle reconnaît même le parfum des fleurs quand une branche frôle sa joue ! [7]

⁴⁰⁰ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 180.

⁴⁰¹ Calame-Griaule (G.), *op.cit.*, p. 48.

⁴⁰² Calame-Griaule (G.), *op.cit.*, pp. 48-49.

⁴⁰³ Freud (S.), « La création littéraire et le rêve éveillé », *op.cit.*

⁴⁰⁴ Belmont (N.), *Poétique du conte*, *op.cit.*, pp. 96-132. Nous paraphrasons ici la lumineuse formule de Nicole Belmont qui ouvre le troisième chapitre : « Les contes, il faut avoir le temps de les rêver ».

⁴⁰⁵ De la même manière, dans *Cœur d'Alice*, la fillette est régulièrement montrée les yeux fermés

Estelle est sous l'emprise d'un éblouissement, assimilable à un vertige, qui lui donne accès à un monde merveilleux. L'« ailleurs de l'enfance »⁴⁰⁶ se caractérise par son ambivalence puisqu'il mêle le connu à l'inconnu, le familier à l'étranger ou encore le visible à l'invisible. L'album *La petite fille soulevant un coin du ciel* adopte l'ailleurs du conte :

Le temps et l'espace du conte constituent bien, comme ceux du rêve, une *autre scène*, dont beaucoup d'éléments semblent cependant familiers : la maison, le château, le jardin, la forêt, l'étang [...] ⁴⁰⁷

Par le biais de métaphores surréalistes, sont dépeintes les successives et fulgurantes métamorphoses du paysage. Le cycle naturel des saisons et du jour et de la nuit est chamboulé. Estelle se révèle, dans ce contexte, la médiatrice entre le monde nocturne et le monde diurne, entre l'obscurité et la lumière : « Alors, chassant la nuit sous ses paupières, s'étale un paysage ensoleillé plus vrai que nature. » À sa nuit intérieure s'oppose le jour extérieur de la nature. Le paysage change au gré de ses désirs et de ses humeurs, comme sous l'emprise de la magie. Il apparaît d'ailleurs comme quasiment impénétrable. Aussi, la rêverie poétique et créatrice de la fillette illustre-t-elle cette pensée baudelairienne : « Il faut vouloir rêver et savoir rêver. Évocation de l'inspiration. Art magique. »⁴⁰⁸ Sous l'influence d'un don occulte, la petite fille est en mesure de « [soulever] un coin du ciel ». En ce sens, elle transforme symboliquement le cosmos à l'aune de ses rêves. Le ciel serait alors la lucarne ou la fenêtre par laquelle elle percevrait et donnerait à voir le(s) monde(s) des possibles. Le miroir qui figure sur un paysage maritime en serait un autre signe. Le miroir lève le voile sur un mirage, comme le suggèrent son opacité ainsi que ses brisures. Pour autant, « le contenu latent »⁴⁰⁹ des pensées de rêve très sibyllines d'Estelle ne s'éclaire pas aisément.

Le caractère onirique de l'escapade d'Estelle se traduit par les paysages surannés de couleurs pastel qui défilent au fil des pages de l'album. Ces paysages demeurent figés dans un hors-temps et un hors-lieu qui rappellent l'univers des contes de fées. L'évanescence du monde dépeint par Estelle est révélée par les motifs récurrents de la brume, de la vapeur, de la poussière ou encore de l'ombre. Le monde est ainsi à l'image de la fillette qui, elle-même, ressemble à une « petite ombre » [18], au corps pareil à un « flocon de brume » [20]. Qui plus est, elle se dissimule derrière l'ombre offerte par les éléments de la nature : « Elle va se cacher à l'ombre d'un rocher » [19]. Et le monde et le corps de la petite fille s'amenuisent. La même poésie culturelle de la liminarité se déploie dans *La petite fille incomplète*. A la suspension du temps et de l'espace s'ajoutent donc les procédés d'effacement du corps. Estelle (à l'instar de Mélanie, « La petite fille incomplète ») est

⁴⁰⁶ Montandon (A.), *op.cit.*

⁴⁰⁷ Belmont (N.), *op.cit.*, p. 98.

⁴⁰⁸ Baudelaire (C.), *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*, Paris : Georges Crès et compagnie, 1919.

⁴⁰⁹ Freud (S.), *op.cit.*, p. 124.

ainsi représentée comme un *corpus clausus*⁴¹⁰ ou corps non seulement refermé sur lui-même et mais encore autolimité dans l'expression de ses mouvements. De même le handicap de la fillette est rendu invisible au sein des images. L'effacement de son corps handicapé passe par la représentation omniprésente de son double inversé et idéalisé : une petite fille parfaitement valide. Les rêveries diurnes d'Estelle obéissent ici à la logique des « rêves infantiles qui sont accomplissements de désir simples et sans voile [...] »⁴¹¹. Songeons également aux rêves de métamorphoses de « la fée sans ailes » : « Alors elle rêve de devenir plume, bulle de savon, poussière qui danse dans le ciel. » [*La fée sans ailes*] Ce sont autant de symboles d'un corps aérien. De même, le rêve d'Estelle – tout comme celui de Penny - se cristallise autour du désir de se mouvoir librement, sans aucune entrave physique. Aussi, la jumelle imaginaire d'Estelle est-elle essentiellement décrite au travers de ses mouvements :

Car elle vient d'apercevoir là-bas, lui ressemblant comme une sœur, une petite fille qui danse, saute, court, claque des mains et gambade, à croire qu'elle n'a rien d'autre faire ! D'arbre en arbre, ses rires rebondissent avec de tels éclats que les oiseaux se taisent, indignés, on n'entend qu'elle... [8]

A l'inverse d'Estelle qui s'évertue à se faire la plus discrète possible, l'autre petite fille n'est, elle, que mouvements et bruits. Sa présence est donc envahissante et même ostensible. Elle contraste d'ailleurs avec le calme et l'immobilité du paysage ambiant. La fillette ingambe ainsi que la dame en noir apparaissent régulièrement au fil des illustrations. [Annexe : 27] Leur présence atteste de la « condensation »⁴¹² des « éléments oniriques les plus frappants »⁴¹³ des rêveries diurnes d'Estelle. Estelle anime son monde chimérique au travers de son regard de rêveuse :

- Indécise, la fillette rêve un long moment devant ces photos. [47]
- Estelle contemple rêveusement le petit animal, ocre et rose [...] [37]
- Estelle reprend son chemin. Toute engourdie comme après un rêve. [30]

La petite fille demeure donc sur le seuil de la réalité, dans un état de demi-sommeil ou de rêve éveillé. Sa rêverie diurne et contemplative est nimbée d'ésotérisme : « Alors la petite fille reste là, à rêver. Le saule tient d'étranges propos, sous la bise ; avec un peu de patience, elle finirait par les comprendre... » [23]. Cet arbre - ici apparenté à l'arbre à palabres - révèle la communion de la fillette avec la nature, une nature qu'elle humanise en lui prêtant la parole. Le merveilleux fait alors irruption et suscite un décalage poétique. Ce qui induit pour le jeune lecteur l'hermétisme de l'album. Estelle explique ainsi que « [...] parfois, ces longues promenades la conduisent en des

⁴¹⁰ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, pp. 105-114.

⁴¹¹ Freud (S.), *Sur le rêve*, *op.cit.*, p. 71.

⁴¹² Freud précise que « l'intensité la plus grande porte sur les éléments du rêve dont la formation a exigé le plus grand travail de condensation. », in *L'interprétation des rêves*, *op.cit.*, p. 284.

⁴¹³ Belmont (N.), *op.cit.*, p. 113.

endroits vraiment curieux... » [20]. Le paysage, qui devient alors extraordinaire, est en accord avec la vision surréaliste, puisqu'il déclenche « la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan convenant »⁴¹⁴. La cosmologie d'Estelle est soumise au règne de l'hétéroclite. S'enchevêtrent les différents règnes naturels : « Alors elle s'assoit sur la plage, près d'un piano couvert d'algues et de moules. Ses doigts jouent avec les objets qui parsèment le sol. » [35]

L'illustration correspondante se trouve dans un « rapport de collaboration »⁴¹⁵ avec le texte qui opère une « fonction d'amplification »⁴¹⁶. Marcella Terrusi revient ainsi sur la complexité et la polyphonie de l'album : « *Il testo verbale e l'immagine "danzano" un'interazione che può configurarsi nelle forme più diverse : ironia, paradosso, simmetria, contrasto, complementarità, parallelismo [...]* » (« Le texte verbal et l'image "dansent" une interaction qui peut se configurer sous des formes plus diverses: ironie, paradoxe, symétrie, contraste, complémentarité, parallélisme [...] »⁴¹⁷

L'image retient le motif principal du piano qui est orné d'autres éléments que les algues et les moules. [Annexe : 28] En effet, sur un majestueux piano à queue apparaissent également un livre de partition aux pages étonnamment blanches et usées, ainsi que des colombes. Un tissu rouge drape élégamment le piano et jonche le sol sableux. De cette composition très esthétique se dégage une atmosphère féerique. Le piano est subtilement animalisé par ses pieds et évoque les tableaux de Magritte ou de Dali dans lesquels les éléments réalistes sont transformés. Quant à Estelle, elle est représentée assise à côté du piano, les yeux fermés et absorbée par le coquillage qu'elle pose contre son oreille. Elle paraît s'abstraire d'elle-même ainsi que du monde environnant, aussi bien réel qu'irréel. La posture statique de la fillette est mise en avant par cette autre pause descriptive : « Assise devant le piano tissé d'algues et de coquillages, la petite fille se tient curieusement immobile. Comme si elle avait oublié la suite de sa partition... » [48] Ladite partition renvoie aux rêveries diurnes et mystiques d'Estelle. Elle reflète qui plus est la solitude de la fillette dans le monde passéiste et quasiment désert dans lequel la mène sa quête initiatique. Estelle doit précisément recréer cet univers qui n'est que pages blanches. Cette récréation passe alors par la force magique du rêve. La petite fille incarnerait alors un mage ou une oniromancienne usant de son grimoire (qui ne serait autre que le livre, posé sur le piano). L'autre monde ainsi inventé n'existerait donc qu'en tant qu'espace mental. Pourtant, cet espace est décrit comme authentique et tangible, comme l'atteste la précision de ses perceptions sensorielles. Aussi, la fillette semble-t-elle véritablement transportée dans la mer dont elle « l'odeur de l'iode » et entend « le fracas des

⁴¹⁴ Breton (A.), *Le manifeste du surréalisme*, op.cit., p. 6.

⁴¹⁵ Van Der Linden (S.), op.cit., p. 121.

⁴¹⁶ Van Der Linden (S.), op.cit., p. 125.

⁴¹⁷ Terrusi (M.), *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Rome : Carroci, 2012, p. 115. La traduction est de nous.

vagues » [22]. Ce monde équivoque, oscillant entre le tangible et l'intangible, se cristallise autour d'un processus de « dramatisation » du rêve. De fait, « la pensée du rêve est presque toute faite d'images [...] et le rêve organise ces images en scènes, il dramatise une idée. »⁴¹⁸ Dans l'album *La petite fille soulevant un coin du ciel*, « la figurabilité »⁴¹⁹ du rêve se manifeste par une constellation de signes sensoriels.

L'autre monde mis en scène semble quasiment arrêté, en raison du calme qui enveloppe « le hameau perdu » [39]. Dans ce monde reculé et paisible du rêve ou du conte de fées « c'est en toute tranquillité que le mendiant peut compter les truites du ruisseau. » [12] Bancroche le mendiant et Estelle sont dépeints en osmose avec la nature au sein de laquelle ils se recueillent. Ils sont montrés absorbés tant par le paysage extérieur que par leur paysage intérieur, comme le suggèrent leurs visages baissés. La quiétude - celle des sources d'eau (rivière, mer) - est alors propice à une rêverie poétique. Et Gaston Bachelard de constater à ce sujet que « dans l'eau dormante, le monde se repose. Devant l'eau dormante, le rêveur adhère au repos du monde. »⁴²⁰ De même, l'omniprésence du bleu de la mer et du ciel ainsi que du vert de la nature connote une atmosphère rassurante, signe d'espérance et de liberté. Quant aux colombes qui surgissent ici et là elles sont symbole de paix et d'espoir. Ce monde idyllique témoigne de l'état de ravissement d'Estelle qui se trouve donc au septième ciel. Le ciel soulevé par la petite fille est non seulement celui du rêve mais aussi celui de l'espérance et de la Providence.

Pourtant le monde merveilleux d'Estelle n'est pas uniquement empreint de béatitude. C'est un monde binaire qui mêle les valeurs positives et négatives. Aussi les contrées imaginées par Estelle se caractérisent-elles par leur « horizon mélancolique » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 35]. Les paysages épurés - souvent réduits à quelques éléments naturels (arbre, cailloux, ciel) - reflètent la solitude d'Estelle. Pensons alors à l'omniprésence du saule aux branches pendantes. Ce saule pleureur, à l'image des autres éléments naturels, sert de réceptacle à l'affliction de la fillette :

Quelquefois, son cœur se gonfle à craquer de tristesse. Alors elle va se cacher à l'ombre d'un rocher, ou dans un recoin sombre de la forêt⁴²¹. Là, elle s'assoit sur un coussin d'herbes. Et elle baisse les paupières... Pas pour s'endormir, ni plus pour voir ce qui l'entoure. Non. Elle ferme les yeux d'une façon qu'elle a inventée, en les tournant l'un vers l'autre, comme si elle lorgnait une mouche posée sur le bout de son

⁴¹⁸ Freud (S.), *L'interprétation des rêves*, *op.cit.*, pp. 51-52.

⁴¹⁹ Freud (S.), *op.cit.*, pp. 291-300.

⁴²⁰ Bachelard (G.), *op.cit.*, p. 169.

⁴²¹ L'égarément de la fille dans la forêt revêt une importance significative dans la structure diégétique. Nous rejoignons ainsi les propos d'Yvonne Verdier, quant au parcours forestier du héros des contes merveilleux : « Ce que cache et retient captif le monde forestier en son ultime tréfonds, ce sont les éléments de l'ordre cosmique, le soleil, la lune, les étoiles, soit les rythmes mêmes du temps humain – la nuit, le jour, les saisons – et de la marche du monde. Le parcours forestier du héros peut donc se comprendre comme une quête des éléments qui ordonnent le monde, car ces éléments appartiennent à l'univers forestier, et c'est par l'intermédiaire de son peuple qu'on peut les obtenir. » (Yvonne Verdier, « Mythologie de la forêt », in *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, pp.223-240, p. 231)

nez... [...] Et son corps se fait de plus en plus léger. Il devient vapoureux, impalpable. Comme un flocon de brume. Alors, chassant la nuit sous ses paupières, s'étale un paysage ensoleillé plus vrai que nature. Elle s'y engage sur la pointe des pieds. [20]

Estelle est représentée seule, perdue dans l'immensité de la nature et plus précisément dans le hameau ou dans la forêt. Elle se retrouve au beau milieu de la nuit et aussi quelquefois dans le froid de l'hiver. Or, l'hiver symbolise l'ultime saison de la vie et donc la mort. Ce sombre scénario rappelle celui du Petit Poucet, abandonné au cœur de la forêt⁴²² et en proie à ses angoisses nocturnes. La « traversée de la forêt » - une traversée initiatique - est une des séquences constitutives des contes merveilleux⁴²³. Elle est souvent réactualisée dans les albums. De même, le lien intertextuel entre le conte de Grimm et *La petite fille soulevant un coin du ciel* s'ancre autour du motif emblématique des petits cailloux blancs (comme nous le montrerons ci-après). Revenons-en au décor, à la fois poétique, enchanté et désenchanté, d'Estelle. Une des doubles pages de l'album montre la fillette enfouie sous l'immensité d'un paysage enneigé. [Annexe : 28] Elle est donc perdue dans l'infini de la nature, tandis qu'elle incarne la finitude qui incombe à tout humain. La nature se fait tour-à-tour accueillante et hostile, comme l'évoque l'alternance de paysages lumineux, sereins et de paysages sombres, mélancoliques et même angoissants. Ainsi, Estelle avance « toute frissonnante dans l'ombre glacée » [8]. Le décor qui s'offre à elle est quelquefois chaotique. La terre est dévastée : elle n'est plus que « décombres » [30, 35]. Les herbes y sont coupantes [35] et sauvages (ce sont des « ronces », [33] et pour finir les « ruines de villas » sont ensevelies par le sable [35]. De même dans ce monde déliquescents et souvent pénétré par la nuit, les « maisons d'ardoise [sont] branlantes » [11] et se logent « entre deux collines râpées par le vent » [11]. Une des illustrations dévoile un paysage apocalyptique, au travers de la prédominance de la couleur rouge, un rouge vif dû à « la poussière rougeoyante du soleil » [30]. La même symbolique est signifiée par l'arbre coupé en deux, ainsi que par les énormes rochers, qui scindent la nature en deux. Ces rochers renvoient ainsi à une montagne infranchissable. De ce tableau, se dégage une impression de nature qui explose et qui figure l'Enfer⁴²⁴. La nature se fait aussi menaçante sur une autre image : le ciel est obscurci et une vaste plaine abandonnée occupe le premier plan. Sur cette terre recouverte d'une multitude de cailloux est projetée l'ombre géante d'un arbre. Un décalage s'opère entre l'arbre minuscule et fleuri et son ombre démesurée et dépourvue de feuillage. Ce

⁴²² Ce qui correspond au conte type « Les enfants perdus dans la forêt » (type 327 B), dans la classification des contes populaires par Aarne et Thompson.

⁴²³ Verdier (Y.), « La forêt des contes », *op.cit.*, pp. 209- 222.

⁴²⁴ Cette évocation sous-jacente de l'Enfer entre en résonance avec le châtement subi par Estelle : sa boiterie. La fillette est en effet persuadée d'avoir provoqué par sa naissance la mort de sa mère. Aussi se pense-t-elle condamnée à boiter. Nous reviendrons sur ce « régime de créances », lors de notre questionnement autour de la boiterie.

panorama navrant s'apparente à un cimetière à ciel ouvert. Sont ainsi dévoilées les visions angoissées ou cauchemardesques d'Estelle.

Le motif exacerbé de l'arbre - un saule plus particulièrement - régit la poétique culturelle de l'album *La petite fille soulevant un coin du ciel*. Il sert à la fillette de « point de repère » [25] sur le plan à la fois temporel et spatial. Cet arbre quasiment séculaire et par là même sacralisé investit aussi un rôle culturel. Il est garant de la mémoire à la fois collective (la vie du hameau) et personnelle (la fillette). Cet arbre-foyer paraît assurer la protection et de Bancroche et d'Estelle⁴²⁵. Enfin, l'arbre symbolise le cycle de saisons en lien avec le cycle de la vie. Il se cristallise autour de la dialectique mort/régénération. L'entre-deux mort/renaissance est au cœur de la cosmologie d'Estelle. Les premières séquences de l'album s'ouvrent sur l'évocation d'un verger et sur une nature printanière. Le premier arbre à être illustré est d'ailleurs très fleuri. Toutefois, la majeure partie du récit se focalise sur ce lieu déserté qu'est le hameau. Apparaît alors l'image du « vieil arbre » [12] qui est la personnification même du vieux mendiant Bancroche. Ce dernier est adossé contre l'arbre qui prolonge en quelque sorte son corps. Et les branches esquissent ainsi un visage d'homme qui n'est autre que celui du vieux monsieur. Se lit ainsi la parfaite continuité entre le végétal et l'humain qui caractérise le « territoire de l'animisme »⁴²⁶. La nature est alors animée par la combinaison d'« éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine, généralement un visage, avec des attributs spécifiques évoquant la physicalité d'une espèce. »⁴²⁷ Ce paysage anthropomorphe s'inscrit par là-même dans une tradition artistique⁴²⁸. Il est empreint de romantisme à travers l'image du « vieux saule, au bord du ruisseau » [12], ainsi que la présence de la lune. Si le saule connote la mélancolie, il symbolise le plus souvent le deuil et la mort. Il immortalise l'image de la dame en noir - la défunte mère d'Estelle - qui hante les pensées de la fillette. La première de couverture représente ainsi un arbre linceul, drapé par un tissu rose et jonchant le sol. L'arbre est de fait relié à

⁴²⁵ Dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*, l'arbre paraît remplir, principalement, les deux dernières fonctions symboliques de l'espèce arbre, ainsi résumées par Véronika Gorog-Karady : « [...] dans la première l'arbre passif - donneur de vie et de mort - ne sera que l'instrument de ruse utilisé par le héros pour accomplir son projet ; dans la seconde, au contraire, l'arbre actant et substitut de la mère - donneur de vie et protecteur puissant - prend en charge un héros malheureux (enfant abandonné, orphelin, personne démunie) pour le conseiller et lui fournir les moyens de survie ; dans la troisième enfin, l'arbre assure la survie du héros en fonctionnant comme un refuge, temporaire ou définitif, pour des personnages en rupture sociale. » (« De la variabilité du sens et du sens de la variabilité », Calame-Griaule (G.), Gorog-Karady, (V.), Platiel (S.), Rey-Hulman (D.), Seydou (C.), in *Le Conte, Pourquoi ? Comment ? Actes des Journées d'études en littérature orale « Analyse des contes, problèmes de méthode »*, Paris : 1982, CNRS, pp. 201-229 et p. 221).

⁴²⁶ Descola (P.), *op.cit.*, p. 21.

⁴²⁷ Descola (P.), *op.cit.*, p. 23.

⁴²⁸ La représentation picturale de « L'homme-paysage », dans l'art occidental, émerge dès la Renaissance et donne à voir le monde comme « reflet du corps humain » (Zwingenberger (J.), « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », in Zwingenberger (J.), Tapié (A.), *L'Homme-paysage*, Paris : Somogy, pp. 52-75 et p. 52.) La figuration de l'arbre-paysage de l'album *La petite fille soulevant un coin du ciel* se rapprocherait notamment des peintures allégoriques des saisons de Joos de Momper II. Le visage-paysage se fait, toutefois, moins menaçant dans l'album.

la dame en noir, par le biais du tissu sur lequel elle chemine. Toute une « poésie des intersignes »⁴²⁹ atteste de la résurgence de la figure de la défunte. Il en est ainsi du miroir brisé et des arbres étêtés, présents sur un paysage enneigé ainsi que sur les lettres enluminées, « L » et « U ». Ce sont autant de signes rétrospectifs qui marquent l'« ombre résurgente de ce qui est arrivé »⁴³⁰ : la mort déjà effective de la mère.

La fin de l'album marque la renaissance symbolique de l'arbre qui recouvre son feuillage et de la mère. Sur un paysage très ensoleillé et lumineux, la dame en noir se tient à côté d'un rosier. Ce dernier renvoie à l'arbre de vie ou l'arbre du paradis terrestre qui serait ici régénéré. Il symbolise la médiation entre le monde visible ou terrestre et le monde invisible ou céleste. Il permet de ce fait la rencontre entre la mère et la fille, comme le relate le texte. D'ailleurs, l'arbre incarne véritablement un objet transitionnel entre Estelle et les autres (sa mère mais aussi Bancroche). Il en va de même pour d'autres objets intercesseurs, tels que les graviers, les coquillages ou encore le tissu rouge. Ce dernier connote la beauté féminine de la mère qui tient dans l'une de ses mains un éventail rouge, sur l'une des images. Le tissu renvoie aussi au « fil rouge » reliant affectivement la mère et la fille. Quant au « tas de gravier bleu » sur lequel se réfugie Estelle, il entre en résonance avec le semis de cailloux blancs du *Petit Poucet*. D'ailleurs, dans les deux cas, les cailloux esquissent un chemin symbolique entre l'enfant et son/ses parent(s). Ils signifient donc la continuité et « la préservation du lien filial »⁴³¹. Le cheminement initiatique d'Estelle est explicitement mis en exergue : « Elle s'assoit de l'autre côté du chemin. Sur un tas de gravier bleu qui ne semble exister que pour la circonstance. » [14] La locution adverbiale « de l'autre côté » dit la traversée de la fillette vers l'autre monde - invisible et merveilleux - où se trouve sa mère. Cette même idée est reprise un peu plus loin dans l'album : « Quand elle atteint le tas de gravier bleu, Estelle reprend son chemin. » [30] Le motif récurrent du « tas de gravier bleu » révèle également l'ombilic à la fois du rêve d'Estelle et du récit puisqu'il se réfère à l'inconnu et à l'insondable⁴³². En ce sens, il porte la force magico-poétique de l'histoire. La bleuité – à l'instar des coquillages, de l'étoile de mer ou du sable - constitue un « intra-signe »⁴³³ ou signe spécifiquement forgé par la poétique interne de l'album. La prédominance de la couleur bleue symbolise la mer, espace onirique de prédilection d'Estelle. Les

⁴²⁹ Privat (J.-M.), « Le retour et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », *op.cit.*, p. 223.

⁴³⁰ S'opère ici un renversement par rapport au sens conventionnel des intersignes qui se définissent, selon le folkloriste Anatole Le Braz, « comme l'ombre projetée en avant de ce qui doit arriver », (*La légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris : Champion, 1922, p. 2). En somme, ce sont des signes prémonitoires et généralement annonceurs de la mort.

⁴³¹ Aboudrar (B.-N.), « Un détail de ce qui change », *Espaces Temps Les cahiers*, « Continu/ discontinu », vol. 82/1, 2003, pp. 160-172 et p. 161.

⁴³² Freud (S.), *op.cit.*, p. 446 : « Chaque rêve a au moins un endroit où il est insondable, pareil à l'ombilic, par lequel il est rattaché à l'*Unerkannt*, l'inconnu, le non connu. » Et Nicole Belmont d'émettre l'hypothèse de « « l'ombilic » du conte, du « point où il se rattache à l'inconnu » (Freud, 1967, p. 287) » (*in Belmont (N.), op.cit.*, p. 114).

⁴³³ A la différence de l'intersigne, l'« intra-signe » se réfère à l'intra-discursivité. Précisons qu'il s'agit d'un concept de l'ethnocritique.

paysages maritimes ou sablonneux incarnent des espaces intercesseurs, préfigurant les retrouvailles entre la fillette et sa mère. Le même sens est investi par les intersignes de l'arbre fleuri, du gravier ainsi que du tissu. Dans l'économie discursive et culturelle de l'album, ces signes sont annonceurs d'un événement non pas funeste mais salutaire et même providentiel. Ce sont donc des bons signes, c'est-à-dire des signes prédictifs ou annonceurs du bonheur. Ils rompent avec la tradition des intersignes définis comme des mauvais signes, funestes. Dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*, les intersignes textuels et iconiques sont resémantisés. De même, la mantique de la mort est reconfigurée :

En effet, c'est la structure narrative profonde du récit et donc sa cosmologie culturelle propre, bref son écriture même qui est en partie motivée (entre autres schèmes organisateurs bien sûr) et dynamisée par une coalescence littéralement in-ouïe entre une mantique et une sémantique.⁴³⁴

Estelle part, symboliquement, sur les traces de sa mère et suit des indices, alors matérialisés. Elle se met en quête d'un objet intercesseur : l'éventail de sa mère qu'elle retrouve d'ailleurs. De même, elle franchit un seuil initiatique puisqu'elle ouvre la porte du monde invisible : « Alors un formidable grincement vrille ses oreilles. A croire qu'une porte gigantesque tourne pesamment sur ses gonds, quelque part... » [47]. L'accomplissement de ces épreuves qualifiantes favorise la rencontre entre Estelle et sa mère. Cette rencontre est toutefois uniquement exprimée par le texte. L'illustration ne montre que le seul personnage de la mère vu à travers le regard d'Estelle. La dame noire ne serait donc qu'une apparition dans l'esprit de la petite fille. En atteste d'ailleurs « [...] son visage [qui] demeure aussi flou, aussi incertain qu'une tache de lumière voilée par la brume... » [48] Il en est de même pour la sœur imaginaire d'Estelle, « gambadant au loin dans la lumière » [20]. Cette lumière serait celle du rêve ou du monde invisible. Le dernier portrait iconique de la mère d'Estelle insiste, une fois de plus, sur son évanescence : son teint est blême (quasiment cadavérique), son visage est complètement vierge - parce que dépourvu de tous ses éléments constitutifs (nez, yeux, bouche) - et ses cheveux, blancs, sont au vent. S'impose ainsi l'image d'une revenante, à la fois morte et vivante. Cet entre-deux est d'ailleurs signifié par la coprésence d'un arbre fleuri et d'un arbre dépouillé de son feuillage. La lumière trouble symbolise, quant à elle, l'au-delà. Parce que le visage de la femme est constamment voilé (soit par un éventail, soit par une lumière floue), il est dénué de toute intériorité. La mère d'Estelle est par conséquent à la fois incarnée par un corps mais désincarnée par l'absence de visage expressif.

La rencontre - réelle ou irréelle - entre Estelle et sa mère marque aussi la renaissance symbolique de la fillette qui guérit de sa boiterie. Ainsi prend fin la malédiction qui pesait sur elle.

⁴³⁴ Privat (J.-M.), « A mots couverts », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], n°75-76, 2014, consulté le 10 Octobre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/clo/2025>

Aussi le paysage qui s'affiche sur la dernière illustration connote-t-il l'allégresse. La nature paraît bienveillante et apaisée, comme le manifeste le paysage coloré : un parterre de roses, de cailloux bleus et de coquillages. L'arbre, manifestement sacré, pourrait cette fois-ci symboliser la rédemption de la fillette. Il signifie également la transcendance du corps d'Estelle, qui est désormais valide. Toutefois, « l'horizon mélancolique » affleure toujours à travers l'image de l'arbre linceul. Au sein de cet arbre, à nouveau étêté, se logent l'âme de la défunte mère d'Estelle ainsi que celle de Bancroche. En dépit de la situation finale euphorique du récit, les intersignes de la mort ne disparaissent pas pour autant. En attestent les motifs du miroir brisé, de l'éventail de la dame en noir ou encore de la mer agitée. Ils semblent, toutefois, tendre vers une douce poétisation du monde. L'épilogue de l'album donne alors à voir une situation, tant dysphorique qu'euphorique. Ainsi l'imaginaire icono-verbal sublime l'opposition « cartésienne » (naturaliste) des polarisations thymiques.

Les personnages handicapés sont *in fine* saisis, en tant que « rêveurs du monde »⁴³⁵ : « [ils] s'[ouvrent] au monde et le monde s'ouvre à [eux]. »⁴³⁶ Leurs « rêveries cosmiques » tracent des « chemins d'images »⁴³⁷ porteurs d'onirisme. Cet onirisme merveilleux rappelle celui des contes. D'après Nicole Belmont, « le merveilleux des contes merveilleux résiderait essentiellement dans la profusion et la beauté de ces images, qui semblent comme échappées d'un rêve - elles proviendraient des mêmes sources -, images élaborées et mises en scène pour traduire et dissimuler à la fois des significations importantes. Le conte merveilleux, ce serait peut-être tout simplement un *chemin d'images*. » [38] Quant au chemin d'images des albums de notre corpus, il donne à voir une « célébration festive de l'enfance »⁴³⁸, célébration qui révèle la relation poétique au monde du personnage enfantin.

2.3. A l'école de l'art

Les personnages de notre corpus recréent symboliquement le/leur monde mais aussi leur corps, grâce à leur « compétence imageante »⁴³⁹. Et Leur pouvoir (ré)créatif se manifeste seulement au travers de pratiques ludiques – notamment les jeux et les « rêves éveillés » - mais aussi artistiques. De fait, les enfants et les adolescents peuvent aussi être saisis à travers leur appartenance à une culture graphique qui renvoie notamment aux « productions enfantines »⁴⁴⁰ artistiques. Les

⁴³⁵ Bachelard (G.), *La poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F., 1999 (1960), p. 148.

⁴³⁶ Bachelard (G.), *op.cit.*, p. 148.

⁴³⁷ Belmont (N.), *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, Paris : Éditions Corti, 2017.

⁴³⁸ Perrot (J.), *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris : Cercle de la librairie, 1999, p. 288.

⁴³⁹ Schaeffer (J.-M.), *op.cit.*, p. 323.

⁴⁴⁰ Fabre (D.), « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, 9, 2009, pp.4-37 et p. 30, consulté le 4 Août 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343>

jeunes sont ainsi représentés en tant qu'acteurs culturels - dessinateurs ou peintres - face à des objets culturels, le dessin par exemple. L'enfant créateur incarne alors « l'autre de l'art », c'est-à-dire celui qui lui est de prime abord étranger.

Alors *l'autre de l'art*⁴⁴¹, c'est-à-dire toutes les formes (de tous les arts) étrangères à l'école, à l'académisme, aux normes du bon goût et aux habitudes du sens commun, devient non seulement une marge à secréter et à explorer, mais une ressource stratégique : pour les uns, qui visent à remanier les fondements mêmes de l'idée et des façons de faire de l'art, pour les autres, qui construisent des sciences de l'homme dont une part souvent implicite est vouée à comprendre les pratiques et l'essence que le terme « art » désigne désormais, énigmatiquement.⁴⁴¹

Aussi l'initiation de l'enfant à l'art relève-t-elle de « l'éveil primitif de l'homme dans l'art [...] »⁴⁴². L'art enfantin marqué par sa spontanéité se définit ainsi, par essence, comme l'art naïf des enfants. Il est mis en scène dans les albums de littérature de jeunesse. Aussi, le grand-père d'Yu'er souligne-t-il l'accointance entre le dessin de la fillette et les arts primitifs :

- Yu'er, il y a une sorte de simplicité brute dans ton dessin qui me touche beaucoup !
- C'est quoi une simplicité brute ?
- C'est un peu comme dans les arts premiers, c'est très chaleureux et ça m'inspire. [*Les contes de la ruelle* : 117].

Une inspiration réciproque et dialogique s'établit ainsi entre l'art légitime et « savant » du grand-père et l'art ingénu de Yu'er.

De même que le motif des jeux et des jouets, le dessin sert à dévoiler la « grande faculté d'abstraction et [la] haute puissance imaginative »⁴⁴³ des enfants. Il révèle également le regard subjectif et sensible que l'enfant pose sur le monde. La culture artistique du personnage est le plus souvent corrélée à l'apprentissage en contexte scolaire. Ainsi, l'album *Et moi quand je serai grand* se cristallise autour du « grand concours de dessin » organisé à l'école et dont le thème est « Dessine-nous ton idée du bonheur ! »⁴⁴⁴ Le dessin sert de médium à une réflexion philosophique empreinte de subjectivité enfantine. Une illustration entière est consacrée au « savoir-faire » artistique des enfants, qui sont donc dépeints en pleine activité créatrice, le pinceau à la main et face à une table ou à un chevalet. Le texte abonde dans ce sens : « Le lundi suivant on a du mal à reconnaître la classe. Quelle activité ! Les enfants dessinent dans tous les coins. [...] » Leurs dessins représentent, de façon schématique et/ou imagée, un portrait ou un paysage ou encore des animaux. Ces créations enfantines passent de la sphère privée de la salle de classe à la sphère

⁴⁴¹ Fabre (D.), *op.cit.*, p. 6.

⁴⁴² Fabre (D.), *op.cit.*, p. 19.

⁴⁴³ Baudelaire (C.), « Morale du joujou » (1853), *Œuvres complètes*. Paris : Laffont, 1989, p. 340.

⁴⁴⁴ Cette consigne entre en intertextualité tacite avec le cancre décrit par Prévert qui « [...] sur le tableau noir du malheur/ [...] dessine le visage du bonheur. », in Prévert (J.), *Paroles*, Paris : Gallimard, 1949, p. 63.

publique d'une autre salle de l'école, alors aménagée en une temporaire salle d'exposition. Les enfants - peintres et exposants en herbe - ainsi que leurs visiteurs (parents et personnels de l'école) se retrouvent autour des « arts de l'enfance »⁴⁴⁵. Ce dispositif spatial et culturel rappelle celui du musée, comme le souligne Tilou lui-même : « Le grand jour est arrivé. On se croirait dans un musée ! Tilou est très impressionné de voir les parents qui défilent en faisant des commentaires sur chaque dessin. » Ainsi exposées et critiquées, les réalisations des élèves sont légitimées pour leur valeur artistique.

Le dessin de Tilou se distingue de ceux de ses camarades par la singularité de son style. Il s'écarte ainsi de la norme graphique implicite du dessin figuratif⁴⁴⁶ qui sied à un enfant de son âge. Dès lors, la peinture de Tilou, par son caractère foncièrement abstrait et informel, exprime un désordre d'où surgit une « furie de couleurs primitives »⁴⁴⁷. Ce dessin, en plus d'être non délimité ou éclaté et par-là même transgressif, il est grossier et régressif. Il renvoie alors au premier stade du dessin de la petite enfance : le gribouillage. Tel est le jugement dépréciatif d'un camarade de Tilou : « Léo demande à Tilou pourquoi il a fait ce drôle de « crabouillage » avec des taches qui ressemblent à rien. » Est ainsi soulignée l'impression d'étrangeté et de confusion qui se dégage de la production picturale de Tilou. Parce que celle-ci déroge à la règle - tacite - du figuratif ou encore du lisible, elle ne semble pas convenable. Quant au néologisme enfantin « crabouillage », il se rapproche - ne serait-ce que morphologiquement - du « barbouillage », autre expérience graphique infantine tout autant dévaluée. Le dessin de Tilou dépeint un ostensible éclatement de couleurs et de formes indéfinies, alors entrelacées. Aussi, le gribouillage tend-il à s'inscrire du côté de la *pensée sauvage*, autrement dit du non civilisé ou non policé : « Le graphisme, très spécifique, est en effet celui des tout premiers « stades » du dessin d'enfant, quand la pulsion graphique est encore à l'état brut ou qu'une vague représentation commence juste à prendre tournure : le gribouillage purement gestuel, avec ses traits brusques et ses tourbillons [...] »⁴⁴⁸

Parce que le dessin n'est ni parfaitement structuré ni formellement achevé, il apparaît « raté » aux yeux de Tilou. De même, le geste graphique de ce dernier laisse à penser qu'il est non domestiqué et donc dé-réglé. Il s'affranchit ainsi du règne de la ligne droite et parallèle. De fait, son

⁴⁴⁵ Robert Ablett théorise le concept de « l'art de l'enfance », en 1904 (in Beuvier (F.), « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva*, 9 | 2009, consulté le 4 Août 2017.

⁴⁴⁶ Baldy (R.), « Dessin et développement cognitif », *Enfance* 2005/1 (Vol. 57), pp. 34-44 et p. 35, consulté le 7 Août 2017, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-enfance1-2005-1-p-34.htm>

René Baldy précise que « selon Luquet (1927), le dessin de l'enfant est figuratif puisqu'il « a pour rôle essentiel de représenter quelque chose » (p. 99) »

⁴⁴⁷ Champfleury (J.), « L'imagerie de cabaret », *Le National*, 16 octobre 1851. Cité in Fabre (D.), « C'est de l'art! [...] », *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴⁸ Georgel (P.), « Regards sur l'« autre » dessin d'enfant. Autour de Fallimento de Balla », *Gradhiva*, *op.cit.*, consulté le 4 Août 2017, pp. 55-81 et pp. 61- 62, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1368>

« graphisme automatique »⁴⁴⁹ se caractérise par un tracé irrégulier et sinueux. Or, la « déraison graphique »⁴⁵⁰ est d'autant plus manifeste que Tilou peint, de façon instinctive et plutôt incontrôlée, avec sa bouche. Par cette expérience esthétique, se joue alors un possible manquement culturel.

La situation tourne néanmoins à l'avantage de Tilou qui est « le grand vainqueur du concours ». Il obtient ainsi la reconnaissance des spectateurs en tant qu'artiste. Par ce changement symbolique de statut social, il trouve sa place au sein du « groupe-classe » et de la société : « Maintenant il sait ce qu'il fera quand il sera grand : il sera artiste peintre ! » De même sa peinture n'est plus (uniquement) regardée comme un dessin d'enfant mais elle est valorisée en tant qu'œuvre d'art. En effet, son dessin créatif entre en résonance avec le mouvement impressionniste. Sa capacité de symbolisation est ainsi mise en exergue : ses impressions de bonheur sont évoquées par taches de couleurs bigarrées. Aussi, son mode d'expression tant artistique que narratif reflète-t-il sa cosmologie. En effet, son expérience esthétique témoigne d'une façon d'être au monde et de voir le monde. Le peintre néophyte associe le symbolisme des couleurs à celui des émotions, grâce à la force imageante des synesthésies : « Pour moi, le bonheur, c'est de toutes les couleurs ! » Le motif iconique et poétique de l'arc-en-ciel se profile alors. Par ailleurs, le dessin de Tilou pourrait se définir par un « chaos de lignes, [un] mouvement tourbillonnant » qui se révèle cohérent dans son incohérence même ou encore signifiant dans son apparent non-sens.⁴⁵¹ Quant à l'ascension sociale du protagoniste, elle est révélée par l'espace de création qui lui est finalement attribué. Ainsi, une immense toile investit le premier plan de la dernière illustration de l'album. Et cette toile se substitue à la simple feuille de dessin qui lui était assignée lors du concours. De plus, l'arrière-plan de cette planche illustrative paraît être une mise en abyme de l'art pictural de Tilou.

L'univers artistique des enfants influe sur l'univers iconique des albums. Aussi, les illustrations affichent-elles un style graphique enfantin, dans la continuité de celui du personnage artiste. L'album *Et moi, quand je serai grand* donne à voir des fonds de couleurs pastel et vives. L'impression de luminosité et de douceur passe par la technique de l'aquarelle ainsi que par la prédominance du jaune et du vert. Est ainsi connotée une atmosphère optimiste et joyeuse en lien avec la thématique centrale de l'album : le bonheur. La même vision euphorique se manifeste dans *Alice sourit* mais à travers d'autres techniques plastiques. De fait, les illustrations aux crayons de couleurs semblent être coloriées à la manière des enfants, c'est-à-dire hachurées maladroitement par des traits en zig-zag. De même, ces traits de couleurs s'entremêlent et ne suivent donc pas l'ordre

⁴⁴⁹ Mouakhar (N.), *Creare ut facere : Essai sur le barbouillage dans la peinture*, Paris : Connaissances et savoirs, 2017, p. 131.

⁴⁵⁰ Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *Les actes de lecture* [En ligne] 108, 2009, pp. 45-54 et p.50, consulté le 10 Mai 2017, disponible sur : https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL108/AL108_p045.pdf

⁴⁵¹ A l'image des tableaux du peintre Fallimento qui s'inspirent d'ailleurs des arts de l'enfance (*in* Georget (P.), *op.cit.*)

graphique de la ligne rectiligne. Quant aux tons pastel et harmonieux, ils connotent la douceur ou encore l'insouciance de l'enfance. La même posture esthétique se manifeste dans *Les contes de la ruelle*. Le lecteur est *de facto* invité à une escapade au sein des ruelles d'un quartier de Pékin et il y découvre alors des scènes de vie, par l'entremise d'aquarelles. Cette aventure lectorale est tant spatiale que picturale. L'initiation artistique du personnage occasionne celle plus latente du lecteur qui se pose aussi en spectateur des images. Les doubles pages de l'album symbolisent alors une galerie ou une exposition d'art au style graphique inventif. L'album se fait symboliquement œuvre d'art. Il permet ainsi une forme de médiation culturelle indirecte qui vise à « inclure [le lecteur] dans la communauté des amateurs d'art. »⁴⁵² Le personnage et le lecteur vivent en concomitance une « expérience esthétique », à la fois « attentionnelle », « émotionnelle » et « hédonique »⁴⁵³. Comme le soulignent Anne-Leclair Halté et Luc Maisonneuve (plus particulièrement, au sujet des documentaires sur les peintres en littérature de jeunesse) :

Ainsi, une image du regard sur l'art, subjectif plutôt que savant, est donnée par ces textes, qui imitent sur les émotions ressenties à la vue du tableau plus que sur une approche analytique, technique.⁴⁵⁴

Ainsi, l'album *Frida*, très chaleureux du fait de ses couleurs vives, permet une sensibilisation esthétique à la peinture de Frida Kahlo. Au fil de l'album se déploient des illustrations représentatives de l'art moderne. De plus, « une seule double page présente de face un tableau mis en abyme, de sorte que nous ne savons plus où commence la toile et où finit le monde réel. Nous sommes invité-e-s à entrer dans la théâtralité de la peinture »⁴⁵⁵. L'effet de théâtralité est accentué par le rideau rouge qui se profile à gauche de l'illustration. Cette figuration donne à voir la réduplication du corps de Frida - de son bras notamment - et de son singe. Ces deux personnages apparaissent à la fois dans l'image enchâssée et dans l'image principale. [Annexe : 56] Ils renvoient de façon concomitante à l'« Autoportrait aux singes » de Frida Kahlo, peint en 1943. Par conséquent, l'univers diégétique reflète l'univers extra-diégétique. Le « pouvoir de résonance du motif »⁴⁵⁶ touche ainsi à son paroxysme. De fait, le tableau mis en abyme occupe une place prépondérante dans la composition de l'illustration. Avec « sa gamme de couleurs et son cadre, [il] occupe une place de choix dans l'économie générale et participe étroitement à l'organisation formelle »⁴⁵⁷.

⁴⁵² Leclair-Halté (A.), Maisonneuve (L.), « Les albums documentaires sur les peintres : un exemple d'interdisciplinarité au cycle 3 de l'école primaire », *Pratiques* [en ligne], 175-176, 2017. Consulté le 28 Décembre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/pratiques/3611>

⁴⁵³ Schaeffer (J.-M.), *op.cit.* Ces trois aspects de l'expérience esthétique traversent l'ensemble de la démonstration de Jean-Marie Schaeffer.

⁴⁵⁴ Leclair-Halté (A.), Maisonneuve (L.), *op.cit.*, p. 7.

⁴⁵⁵ Chabrol-Gagne (N.), *op.cit.*, p. 185.

⁴⁵⁶ Chastel (A.), *Le tableau dans le tableau*, Paris : Flammarion, coll. « Champsart », 2012 (1978), p. 43,

⁴⁵⁷ Chastel (A.), *op.cit.*, p. 41.

Les arts de l'enfance s'invitent dans *Alice sourit*. Une séquence iconotextuelle est consacrée à la pratique artistique de la peinture à laquelle s'adonne la fillette. Celle-ci est en effet saisie en tant que sujet de l'action, par le biais notamment de la phrase minimale : « Alice peint ». Sont montrées les « capacités symboliques et graphomotrices »⁴⁵⁸ de la fillette. Sur une feuille de papier figurent deux « archétypes du dessin enfantin » des cultures occidentales : le bonhomme et le soleil. Alice puise implicitement dans « le répertoire de signifiants graphiques dont dispose l'enfant de certaines propriétés de l'objet. »⁴⁵⁹ Alice dessine un bonhomme de façon très schématique et disproportionnée ou dé-mesurée, à travers l'assemblage de « signifiants graphiques [...] rudimentaires (rond et trait) »⁴⁶⁰. Cette représentation stéréotypée du bonhomme traduit une tradition graphique de la culture enfantine. Le geste graphique d'Alice apparaît, par ailleurs, indiscipliné et témoigne ainsi d'un apprentissage encore inachevé : les traits de peinture débordent des contours de la figure dessinée.

A l'inverse, le dessin figuratif d'Hortense, quoique relativement simple, s'avère élaboré et soigné. En plus d'être relativement réaliste, il est colorié avec dextérité. Tel est le signe de son « arraisonnement graphique »⁴⁶¹. Ses aptitudes graphiques et figuratives attestent plus particulièrement d'une évolution vis-à-vis des premiers stades du dessin enfantin.

À partir de huit ans, les formes qui caractérisent les premiers dessins sont progressivement relayées par des signifiants graphiques plus sophistiqués qui satisfont les conventions des modèles culturels présents dans l'environnement et qui sont jugés plus ressemblants par rapport à ce qu'ils veulent figurer.⁴⁶²

De même, le dessin de la petite fille se conforme à la norme esthétique du beau dessin, en raison de ses couleurs harmonieuses et apaisantes. Bien que la réalisation graphique d'Hortense ne soit qu'un simple motif iconique au sein de l'album, elle est loin d'être anecdotique. En effet, il s'agit de l'objet central de l'intrigue, c'est-à-dire le bateau de « La fleur des vagues ». Une fois réalisé, le dessin de la petite fille sert même d'affiche de recherche. Il est exposé dans un espace public : une station d'essence. L'imaginaire artistique d'Hortense est déterminé par un environnement géographique et culturel : la vision d'un paysage maritime. Il en est de même pour les dessins figuratifs de Charlotte qui représentent des lieux réels, tels que le Mont-Saint-Michel et Tomblaine [*Robinsone* : 26] ou encore un étang [51]. De même, le tableau d'Yu'er est une figuration du panorama qui s'offre à elle : son quartier de Pékin. [Annexe : 43] Aussi, le topographique se prête-t-il à un regard esthétique. Par la pratique artistique, Charlotte et Hortense

⁴⁵⁸Baldy (R.), « « Dessine-moi un bonhomme ». Universaux et variantes culturelles », *Gradhiva* [En ligne], *op.cit.*, consulté le 4 Août 2017, pp. 132-151 et p. 145, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1432>

⁴⁵⁹Baldy (R.), « *Dessin et développement cognitif* », *op.cit.*, p. 36.

⁴⁶⁰Baldy (R.), *op.cit.*, p. 43.

⁴⁶¹Privat (J.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p.48

⁴⁶²Baldy (R.), « « Dessine-moi un bonhomme », *op.cit.*, p. 146.

ou encore Yu'er s'inscrivent ainsi dans une communauté culturelle. En effet, le dessin figuratif renvoie à une « ontogenèse du dessin [qui] est principalement marquée par l'acquisition par imitation de schémas graphiques propres à la culture d'appartenance de l'enfant. »⁴⁶³ Le savoir artistique du personnage ne se rattache pas exclusivement à l'espace scolaire. Ainsi, il se joue tantôt dans l'espace de la *domus* - la chambre d'Hortense - tantôt dans le *campus* ou le *saltus* – la cour du collège ou l'île de Charlotte. Quant à l'apprentissage pictural d'Yu'er, il se déroule à l'extérieur, dans une des ruelles de Pékin qui structurent d'ailleurs la bande dessinée. Plusieurs illustrations des *contes de la ruelle* la représentent aux côtés de son « passeur », le peintre Hu Xizhi. Ils se tiennent tous deux face à leur chevalet et sont en passe de créer un paysage.

L'initiation à l'art de la petite fille est d'abord de nature mimétique. En effet, parce qu'elle est charmée par les dessins de l'éminent peintre de sa cité, elle a aussi envie de s'essayer au dessin : « Il me donne envie d'apprendre à dessiner. » Et elle commence à reproduire un modèle, comme le souligne son papi : « C'est Yu'er qui l'a fait en s'inspirant de tes dessins, elle les adore ! ». Aussi, s'impregne-t-elle de la vision artistique du peintre qui lui est transmise.

L'« univers plastique de l'enfant »⁴⁶⁴ est au cœur même des albums *La poupée cassée. Un conte sur Frida Kahlo*⁴⁶⁵ et *Frida* qui retracent, avec force imagination, l'enfance artistique de Frida Kahlo. Dans *Frida*, l'accent est mis sur la force salvatrice de la peinture : « À l'hôpital, c'est la peinture qui la sauve une fois de plus. Comme son amie imaginaire, la peinture est toujours là quand elle en a besoin. Elle lui tient compagnie et lui permet de garder espoir. » Outre la peinture, la photographie est un des autres fils narratifs. S'esquisse ainsi le lien tissé entre Frida et son père qui lui sert de passeur dans son initiation artistique. Dans *La poupée cassée*, la fillette incarne tout d'abord un modèle photographique pour son père. Son image est, symboliquement consignée dans l'objectif de l'appareil photographique de son père : « L'image de Frida était emprisonnée quelque part dans cette boîte noire. »

L'art photographique de Frida se cristallise autour d'un jeu d'auto-référenciation : le dédoublement de son moi, entre sujet réel et sujet photographié. Se crée alors un effet de distanciation.

Ce qu'elle voulait, c'était être à la fois derrière et devant l'appareil. La photographe et la photographiée. Son papa se gratta la tête. Ce n'était pas possible ! Soudain, il eut une idée. Il photographia Frida, fit un tirage de son portrait et le posa sur un chevalet. Puis il la hissa sur un tabouret afin qu'elle prenne le cliché.

⁴⁶³ Picard (D.), Zarbouch Benaïssa, « Le dessin comme langage graphique », in *Approches. Revues des sciences humaines* [En ligne], 14, 2014, pp. 28-40 et p. 30, consulté le 10 Mai 2017, disponible sur : http://www.academia.edu/33281648/Le_dessin_comme_langage_graphique. Dans cet article, le dessin est significativement décrit « comme transcription graphique de la réalité ».

⁴⁶⁴ Mouakhar (N.), *Creare ut facere : Essai sur le barbouillage dans la peinture, op.cit.*, p. 132.

⁴⁶⁵ Cet album est publié, par les éditions Les 400 coups, dans la collection « Au pays des grands », qui met en scène, de façon fictive, l'enfance de quelques grands artistes. Cette collection offre ainsi au jeune lecteur une sensibilisation esthétique à l'art.

Son identité véritable s'efface, au profit de son image alors répliquée et réfléchie par le cliché. Elle se confond symboliquement avec son corps-image : « Elle observe son double dans l'abysse du miroir »⁴⁶⁶. Aussi apparaît-elle comme le sujet quasiment exclusif de son art - photographique et pictural -, au fil de l'album. Il est ainsi fait écho au véritable parcours artistique de Frida Kahlo qui a peint nombre d'autoportraits.

Son lit est recouvert d'un baldaquin, sous lequel est placé un grand miroir sur toute la longueur, de sorte qu'elle peut se voir et se servir d'elle-même comme modèle, à défaut d'autres sujets. C'est dans cette peinture miroir qu'elle puise sa substance. D'où l'abondance d'autoportraits (plus de soixante-dix) grâce auxquels elle accède, dans son art comme dans sa vie, à une nouvelle identité : « Je me peins parce que je passe beaucoup de temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux. »⁴⁶⁷

Le statut de Frida est également porteur d'ambivalences. La fillette est ici dépeinte de façon concomitante comme l'objet et le sujet de l'action ou encore comme l'artiste et le modèle de son art. L'illustration correspondante montre ainsi la mise en abyme⁴⁶⁸ de son corps peignant et de son corps peint - qui est alors enserré dans un cliché photographique, en noir et blanc. [Annexe : 29] Ces deux portraits en miroir de Frida se font face dans un vertigineux jeu réflexif. Le portrait iconique représente Frida dans la posture traditionnelle du peintre, c'est-à-dire debout, tenant un pinceau d'une main et une palette de peinture de l'autre. Son savoir-faire artistique est ainsi mis en avant.

L'autoportrait pictural de Frida sur lequel se conclut *La poupée cassée* instaure également une distance vis-à-vis des représentations canoniques de soi. Cet autoportrait apparaît comme transgressif en raison de son caractère rétrospectif. En effet, un écart temporel sépare la portraitiste - devenue une jeune femme de dix-huit ans - de la portraiturée, c'est-à-dire la fillette du passé qu'elle était alors⁴⁶⁹. Elle ne reflète à vrai dire qu'une réminiscence et donc une image intériorisée et incorporée d'elle-même.

Bien des années plus tard, à l'âge de dix-huit ans, Frida eut un très grave accident. [...] Mais le rêve de la poupée lui revint très clairement. [...] Elle réclama un grand miroir, des crayons et du papier. Puis elle commença à dessiner la poupée cassée. Ce jour-là, Frida réalisa son premier autoportrait.

⁴⁶⁶Gardou (C.), « Frida Kahlo : de la douleur de vivre à la fièvre de peindre », *Reliance* 2005/4, n°18, pp. 118-131 et p. 119, consulté le 19 Juillet 2017.

⁴⁶⁷Gardou (C.), *op.cit.*, pp. 121-122.

⁴⁶⁸Cet effet de mise en abyme participe également du processus de mise à distance vis-à-vis de son propre corps. En effet, les portraits photographiques et picturaux de la petite Frida lui révèlent sa propre altérité.

⁴⁶⁹L'album *La poupée cassée* reste arrêté sur la représentation de Frida en petite fille. A l'inverse, l'album *Frida* met lui en scène, de façon chronologique, les différentes étapes de vie de Frida Kahlo. Son corps évolue alors de petite fille à jeune fille puis à jeune femme.

Ainsi, à travers l'art, son image est comme immortalisée, fixée pour l'éternité. Frida défie ainsi symboliquement la mort. De même, son initiation picturale traduit une phase de marge, corporelle et identitaire. Son souvenir d'elle-même est non seulement fixé par le tableau mais aussi figé. Son corps, alors enserré dans l'espace de la peinture, est marqué par son immobilité (seul indice d'une infirmité). Frida est ainsi représentée assise, toute droite et donc statique, les genoux pliés, sur une chaise. Quant à son visage, il est non seulement impassible mais il demeure presque invariablement figé dans cette même expression, tout au long de l'album. Par ailleurs, le drap blanc, chamarré et drapé qui recouvre ses jambes concourt à l'effacement symbolique du corps handicapé⁴⁷⁰. [Annexe : 30] Ce drap sort de l'espace du tableau pour se prolonger sur le chevalet, au travers d'un effet métaleptique. La porosité entre les différents niveaux iconiques (la toile représentée et l'illustration principale) donne lieu à un jeu à la fois transgressif et créatif.

L'autoportrait dévoile, par ailleurs, l'expérience subjective faite par Frida d'une autre corporalité. De fait, par l'entremise de la peinture, elle porte un autre regard, plus distancié, sur son corps qui lui est devenu étranger. Cette *re-présentation* de soi - saisie dans un entre-deux identité/altérité - permet donc de se regarder « soi-même comme un autre »⁴⁷¹. Toutefois, bien que par essence réflexif, « [...] le regard-de-soi est toujours déjà relié au regard de l'autre. »⁴⁷² D'où la dialectique des regards, entre son propre regard de portraitiste, celui de son image portraiturée et enfin celui du « spectateur »⁴⁷³ implicite (qui affleure dans le hors-champ).

L'expérience du handicap peut *a fortiori* constituer un vecteur de la création artistique : « L'art favorise un processus de subjectivation et de réappropriation du corps dépossédé. L'art permet de s'habiter soi-même et d'habiter le monde, offrant des modalités d'expression [...] ».⁴⁷⁴ Aussi l'autoportrait de Frida donne-t-il lieu à une recreation et même à une sublimation de son corps paralysé. La mort symbolique de son corps causée par l'accident est suivie d'une renaissance symbolique du corps par l'art. De fait, la liberté créatrice sert de palliatif à l'emprisonnement corporel. Elle entraîne également la reconnaissance sociale de l'individu, en tant qu'artiste. Frida Kahlo témoigne dans son journal de la fonction compensatrice de l'art :

De longs mois d'agonie et au bout une renaissance... Je suis clouée dans mon lit, incapable de me tenir debout, crucifiée par la douleur et la détresse. Ma mère qui fut peintre, installe au-dessus de ma couche un large miroir et je deviens ainsi mon propre modèle. Ce que mes jambes me refusent, mes mains vont me

⁴⁷⁰ Nous reviendrons sur cette question, au cours de la deuxième partie de notre thèse.

⁴⁷¹ Ricœur (P.), *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1990.

⁴⁷² Williams (H.), « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, consulté le 8 Août 2017, p. 15.

⁴⁷³ Gobbé-Mévellec (E.), *Le roman contemporain ou le théâtre de l'image*, Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 322.

⁴⁷⁴ Korff-Sausse (S.), « Introduction. Quand le monde de l'art rencontre le monde du handicap », in *Art et handicap. Enjeux cliniques*, Paris : Erès, 2012, pp. 11-12.

le donner : l'évasion. Je traverse le miroir, je m'éloigne de ce lit prison et je me mets à peindre, peindre, peindre... Frida l'Artiste est née.

Dans *La poupée cassée*, l'autoportrait final de Frida montre l'euphémisation et même la transfiguration de son corps infirme, revêtu avec raffinement d'un drap blanc drapé. Frida dévoile tout en voilant son corps blessé, par la peinture. Son autoreprésentation évoque une transcendance très esthétique, comme l'attestent la lumière qui se dégage du tableau, ainsi que la posture solennelle et quasiment altière de la fillette. Cette représentation artistique rappelle celle de la Vierge en majesté ou *Maestà* - qui est au cœur de l'iconographie chrétienne. La *Maestà* est « [représentée] de face, dans une attitude hiératique, généralement [assise] sur un trône »⁴⁷⁵ La pose de Frida, assise majestueusement sur son lit à baldaquin et les bras croisés, est, elle aussi, toute empreinte de sacralité.

La liminarité physique du personnage handicapé apparaît *a fortiori* comme productrice sur le plan anthropologique et artistique. Le pouvoir de création de Frida, de Charlotte ou encore de Mélanie (se) joue de leur incomplétude même et leur sert de don de compensation. Ainsi la boiterie de *La petite fille incomplète* est-elle mise en corrélation, quoique de façon sous-jacente, avec la maîtrise de son art. Dans une situation particulière - l'incomplétude de son corps - cette fillette développe par là-même une aptitude pour la peinture. L'asymétrie implique le mouvement et le dynamisme - par opposition au statisme de l'équilibre - et en ce sens, cette particularité met le corps et la personne en position d'être inventif, créatif, en mouvement donc dans le monde artistique, notamment⁴⁷⁶. En somme « la petite fille incomplète » représente à la fois un personnage « *mal-initié* » et « *sur-initié* »⁴⁷⁷. Elle joue ainsi le rôle d'un « personnage liminaire »⁴⁷⁸ porteur d'ambivalences. En effet, son incomplétude entre en jeu / je avec sa propre initiation, ainsi qu'avec celle, plus latérale, des autres personnages qu'elle initie et fait passer dans son propre univers esthétique. Elle leur ouvre les yeux sur la perception des couleurs, c'est-à-dire du réel. Et pour sa part, grâce à ses amis, elle saisit l'opportunité de prendre des couleurs et un nom. Elle revient en ces termes sur cette étape décisive : « Mon nom aussi était sans couleurs... Vite, j'ai dû inventer : Mélanie m'a paru joli. » [22]. Quant à l'illustration finale, elle représente sa camarade de jeux qui, pinceau à la main, lui color(i)e les cheveux. Se dessine donc une relation dialectique entre la petite boiteuse et ses camarades puisqu'ils sont simultanément passeurs et passants. De même, les

⁴⁷⁵ Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 279. La *Maestà* la plus renommée est celle de Duccio di Buoninsegna.

⁴⁷⁶ Nous pouvons lire à ce sujet : Deonna (W.), « Monokrèpidès » (Celui qui n'a qu'une sandale), *Revue de l'histoire des religions*, 1935, n° 89, pp. 50-72.

⁴⁷⁷ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 25-35. Marie Scarpa définit ainsi le personnage liminaire : « selon les circonstances et les contextes, un non initié, un mal initié ou un sur-initié (voire le tout en même temps) », p. 29.

⁴⁷⁸ Scarpa (M.), *op.cit.*

personnages se font les passeurs de la formation artistique des jeunes lecteurs, avec lesquels ils partagent symboliquement la même expérience culturelle.

La trajectoire narrative et iconique de Mélanie se cristallise autour d'un voyage artistique. Sa naissance même résulte d'une création artistique puisqu'elle est le fruit d'un dessin inachevé par sa créatrice. Elle est donc littéralement un personnage de papier comme l'atteste, d'ailleurs, la feuille de dessin dans laquelle elle demeure définitivement enserrée. De même, elle évolue dans un monde onirique de dessin, qui est dévoilé par le foisonnement des outils de peinture, au cœur des illustrations. Les pinceaux, les tubes de peinture, la plume ou encore les crayons, démesurément plus grands que les personnages, investissent, parfois, une page entière, au point de constituer les seuls éléments d'un paysage totalement chimérique. Se dévoile alors « la perception singulière de la petite fille », laquelle est conduite par des « images en focalisation interne »⁴⁷⁹. Le paysage créé par Mélanie est avant tout incarné par des couleurs qui lui octroient ainsi sa valeur esthétique. D'où la présence du motif textuel et iconique du nuancier. La fillette n'a alors de cesse de mettre en mots le monde, au travers de ses couleurs :

- le vert du printemps, le bleu des vacances, les rousseurs de l'automne...
- le blanc de la neige, le gris de l'hiver
- le bleu du ciel, l'ombre pâle d'un nuage, le rose tendre d'un magnolia...

Ce sont les couleurs de la nature qui semblent agencer et aussi ritualiser le monde, les saisons. Mélanie saisit avec acuité les nuances des couleurs environnantes dont elle est dépourvue. Aussi, par son « savoir-voir », elle peut initier ses camarades à « l'aquarelle qu'est le monde » [*La petite fille incomplète* : 26]. « Je leur ai parlé [...] des couleurs, du mauve acidulé des clématites, du vert de leurs yeux, des transparences et des ombres, des reflets, de tout ce qui me manquait... »,

L'espace des doubles pages de l'album matérialise un espace ouvert et donc vierge : un espace des possibles de la création. L'initiation de la fillette se veut d'ailleurs spécifiquement artistique dans la mesure où celle-ci est comparée à un voyage pictural :

Alors je me suis mise à peindre, à apprivoiser les noms magiques des boîtes de peinture : *garance et bleu d'Anvers, carmin et terre de Sienne*... Je me suis mise à voyager sur le papier, de pinceaux en pastels, d'aquarelle en fusain, ayant surtout bien soin de ne jamais laisser un dessin inachevé.

L'illustration correspondante la représente s'envolant, à califourchon sur un tube de gouache, à travers un ciel d'aquarelle et au-dessus d'un parterre de pinceaux. [25] Ce motif pictural entre en résonance avec celui du « bateau-papier » [10] ainsi qu'avec celui très récurrent de l'envol. La

⁴⁷⁹ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », *op.cit.*, p. 22.

petite fille n'a encore de cesse de se rêver et par là-même de se dessiner. D'autres images la montrent en train de peindre. Elle fait ainsi figure de personnage rêveur et rêvé, ou encore, tour à tour, peinte et peintre [21]. Si elle se constitue comme un être de papier et donc créée, elle (re-)créé, elle aussi, le monde qui l'entoure. L'un de ses tableaux s'enchâsse, alors dans le dessin qui la dépeint. Son initiation artistique apparaît, par ailleurs, comme un héritage latent de sa créatrice.

À l'image de « la petite fille incomplète », l'inachèvement physique de l'héroïne de *Robinsone* est également pallié par la création artistique. Son acuité perceptive contrebalancerait alors son handicap, comme l'adolescente le justifie elle-même :

En attendant j'occupais mon temps libre à dessiner. Mon sens de l'observation me semblait décuplé. Si vous perdez une de vos facultés, une autre vient souvent la compenser. Ainsi, les aveugles « voient » avec leur odorat et leur ouïe, extraordinairement développée. Les sourds « entendent » sur les lèvres, les muets « parlent » avec leurs mains. Si je ne pouvais plus me mouvoir comme avant, mes pensées, elles, faisaient le tour du monde. [164]

Le personnage handicapé se trouve alors doté d'aptitudes remarquables qui le survalorisent. Ainsi, les dessins de Charlotte - soumis à une « norme *technologique* (un travail soigneux ou bâclé d'artiste) »⁴⁸⁰ - bénéficient du jugement mélioratif de son amie : « T'es pas mal douée ! » [*Robinsone* : 26]. Le même compliment est adressé à la petite Yu'er dont un de ses proches, un grand peintre, souligne « le talent ». Quant à Chloé, la pianiste en fauteuil roulant de *Playlist*, elle est également jugée « douée » par un professeur de musique ainsi que par son amie [18]. De même, sa place au sein du groupe de musique est définie de façon très positive : « Chloé ; clavier et chœur, la tête pensante du groupe Playlist » [5]. La performance artistique du personnage handicapé signifie qu'il « possède des qualités de suppléance sensorielle qui lui donnent une force ou une habileté bien supérieures aux protagonistes valides. »⁴⁸¹ Il est donc situé dans un entre-deux : d'un côté, au-deçà de la norme physique et de l'autre côté, au-delà d'une norme intellectuelle et culturelle.

La formation musicale du protagoniste principal d'*Un violon dans les jambes* met ainsi en exergue son aptitude extraordinaire. Bastien incarne alors une figure de virtuose, comme l'attestent les superlatifs « stupéfiant », « phénoménales » dans ces commentaires évaluatifs :

- Un an avait passé. Selon Iris, j'avais fait des progrès stupéfiants. J'avais digéré en quinze mois ce que d'autres mettent, paraît-il, plusieurs années à acquérir. C'était le résultat d'un travail quotidien, d'une passion aussi curieuse qu'essentielle [23]

⁴⁸⁰ Hamon, *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 123.

⁴⁸¹ Joselin (L.), « Handicapés héroïques », *L'école des parents* 2011/5 (N° 592), pp. 56-56.

- - Tes qualités sont phénoménales [...] Tu vas t'inscrire au conservatoire. Là-bas, tu entendas d'autres élèves, aussi brillants que toi, et cela sera une motivation supplémentaire. [42]

Le parcours ascendant de Bastien se lit aussi par le passage de l'espace privé qu'est sa chambre aux lieux publics : conservatoire, Eglise, puis salles de concerts : « Parallèlement à mes études au conservatoire, je commençais à donner des concerts. » [61] Ses prestations deviennent alors publiques. De même, sa notoriété croissante n'est progressivement plus uniquement nationale mais aussi internationale : « Ensuite, j'ai passé des concours internationaux : Prague, Venise, Bruxelles, Moscou. Les récompenses obtenues servaient à asseoir ma notoriété. Des festivals prestigieux me demandaient de jouer. » [62] La consécration sociale de Bastien en tant que violoniste entraîne son intégration à la société. En effet, il sort de la phase de séparation avec le monde extérieur ainsi que de sa marginalisation dans la *domus* (sa chambre). Il finit par être agrégé auprès des autres : les spectateurs et ses pairs, c'est-à-dire la communauté des violonistes. La cohésion sociale passe par le partage d'une même sensibilité musicale. Bastien fait à son tour figure de passeur puisqu'il ouvre à ses auditeurs l'accès à l'univers de la musique. Il leur transmet ses « sentiments intérieurs » [*Un violon dans les jambes* : p. 40] « dans une performance qui englobe une prestation totale, c'est-à-dire à la fois sonore et visuelle »⁴⁸². Tel est l'enseignement inculqué par le professeur de musique à Bastien : « C'est toute ta personne qui doit vibrer lorsque tu joues. Ressembler à une étoile! » [41] Par conséquent, les interactions culturelles entre le violoniste soliste et les spectateurs-auditeurs se cristallisent autour de conduites (d'exécution et de réception) ainsi que de jugements esthétiques.⁴⁸³ Aussi, le spectacle se conclut-t-il de façon ritualisée par des ovations du public et des saluts de l'artiste ou encore par la signature d'autographes [69] : « Les applaudissements ont duré longtemps. Je suis revenu plusieurs fois pour saluer. » [67]

Le récit *Un violon dans les jambes* se focalise sur l'apprentissage instrumental et d'abord mimétique de Bastien.

- Je vais lui apprendre à jouer du violon, a répondu la voisine du tac au tac. [...] Iris est venue me donner mon premier cours. Je me laissais guider comme une marionnette, j'essayais de reproduire ce qu'elle me montrait, à commencer par la bonne posture des bras. Je m'exerçais ensuite en solitaire, avec une sorte de courage qui m'étonnait. [17]

Bastien reçoit les leçons d'une amie violoniste - à l'origine de sa passion pour le violon - puis celles d'un éminent professeur et violoniste, Monsieur Makowicz. Ces deux personnages incarnent

⁴⁸² Mabru (L.), « Donner à voir la musique », *Musurgia*, Vol. 6, No. 2, *Analyse et Pratique Musicales*, 1999, pp. 29-47 et p. 37.

⁴⁸³ Nattiez (J.-J.), « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de La cathédrale engloutie de Debussy », in *Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 25, n°2, « Musique et procès de sens », 1997, p. 78.

auprès de Bastien des « personnages passeurs » qui lui transmettent non seulement leur art mais aussi leur bien culturel, à savoir leur violon : « J'ai saisi le violon. Il était magnifique, avec des reflets rouges. C'était celui dont monsieur Makowicz s'était servi toute sa carrière. L'archet a rencontré les cordes et le son a envahi les murs blancs. » [52]

Est ici mise en exergue la relation entre le violoniste et son instrument. Le lien qui se joue est éminemment affectif et symbolique⁴⁸⁴. En effet, la rencontre de l'adolescent avec la musique est mise en concomitance avec la rencontre avec l'autre : en l'occurrence la jeune femme aimée. Ainsi s'imbriquent son éducation musicale et son éducation sentimentale. Le violon est le lien métonymique qui le rattache inéluctablement à son amie puisqu'il le considère symboliquement comme leur « enfant » [28]. Le violon est la métonymie non seulement du corps de l'amante mais aussi de celui de l'adolescent lui-même : « Un corps qui avait une voix, la mienne, celle qu'Iris m'avait apprise. » [28] La symbiose entre les corps passe par la transmission de sonorités. Cette ressemblance dans les physicalités des espèces (animées et inanimées) se double d'une ressemblance dans les intériorités. Ce « mode de figuration totémique »⁴⁸⁵ régit la communication intime que Bastien établit avec son instrument-totem ou talisman :

Je tenais le violon serré très fort contre moi. Plus tard, je lui ai murmuré des mots. Des mots que j'avais déjà dits à l'instrument d'Iris, autant de promesses que je n'avais pas tenues. Mais, cette fois, j'ai eu l'impression en les prononçant que je signais un pacte avec le bonheur. [53]

Si le violon est saisi à travers ses valeurs symboliques, il est aussi décrit à travers ses propriétés matérielles et acoustiques. Sont alors évoquées les règles propres à la pratique musicale telles que la maîtrise du solfège [21] ou l'accordage de l'instrument alors mis au diapason [21]. Le « savoir-faire » artistique du personnage repose donc sur le respect de normes technico-musicales, afin que soit préservée la justesse des gestes et des sons. Bastien interprète une musique euphonique : « De mémoire, j'ai restitué une sonate lumineuse » [52]. La fonction hédonique de la musique est au cœur de l'expérience esthétique qui unit le musicien et son public. Aussi, la prestation de Bastien est-elle qualifiée de « magnifique » par le directeur de l'hôpital [53] et par le directeur du conservatoire [56].

L'initiation artistique de Bastien est d'abord une initiation sensorielle : « Ma sonorité s'épanouissait » [28]. Son intuition abonde également dans ce sens : « Je ne connaissais pas mais avais l'impression que le violon parlait une langue que j'étais capable d'entendre » [15] Au début de son apprentissage, Bastien joue faux puisque sa musique est discordante et même charivarique :

⁴⁸⁴ Nettl (B.), « Une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'Homme* [En ligne], 171-172, 2004, consulté le 20 Juillet 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/24939>

⁴⁸⁵ Descola (P.), *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005, p. 127.

« Avec l'archet, j'ai essayé de caresser une corde. Un grincement aigu a résonné, proche du cri du chat lorsqu'on lui marche sur la queue. [...] » [17] Se manifeste alors un désordre par rapport à la norme de la belle musique, c'est-à-dire harmonieuse et qui « est ordre et légitimité »⁴⁸⁶. Néanmoins, Bastien apprivoise progressivement son instrument et son geste finit par se faire musical. Quant à sa représentation du monde, elle est alors médiée par son ouïe : « Le monde était devenue une énorme oreille » [53]. En effet, « la musique est l'art des sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille »⁴⁸⁷. L'initiation sensorielle de l'apprenti musicien sous-tend dès lors son acculturation à la musique classique instituée comme une musique savante.⁴⁸⁸ La pratique du violon par Bastien apparaît comme un acte quelque peu subversif parce qu'en marge des usages familiaux. D'où l'intrusion d'une forme d'altérité culturelle : « Il n'y avait pas un seul disque de musique classique à la maison. Le violon était un étranger qui n'aurait jamais dû faire partie du décor familial. [...] Je me passionnais pour quelque chose. D'après le médecin, c'était bon signe. » [19] Bastien se conforme au patrimoine musical et notamment au répertoire de la musique classique : « concerto de Vivaldi » [24, 32 et 32], « sonate de Bach » [61], ou encore une pièce musicale de Mozart [52]. De même, la pianiste en fauteuil roulant de la bande dessinée *Playlist* se réfère également à un des canons de la musique classique : « La valse du petit chien » de Chopin. Les apprentis musiciens sont donc initiés à la culture musicale dominante et à son Panthéon :

Dans les Écoles, le répertoire, l'interprétation, la pratique et les répétitions, ainsi que l'histoire de la musique sont très largement traités par rapport aux compositeurs, ceux-ci étant présentés selon une hiérarchie rappelant les anciens panthéons européens et en tête de laquelle se trouvent presque invariablement Bach, Beethoven et Mozart, mais également Haydn, Haendel, Schubert, Wagner [...] ⁴⁸⁹

L'éducation artistique et culturelle de Bastien engage non seulement un savoir théorique et l'expression d'une sensibilité mais aussi une formation corporelle. Le jeu musical se cristallise *de facto* autour d'une rythmique et des techniques du corps qui relèvent d'une « culture musicale du corps »⁴⁹⁰. Ces techniques témoignent à la fois d'« impulsions intérieures » et « d'une incorporation [...] de règles comportementales culturellement déterminées et s'inscrivant dans une histoire du corps. »⁴⁹¹ Ainsi, la posture corporelle du musicien est réglée, à l'instar de la musique elle-même,

⁴⁸⁶Privat (J.-M.), *Bovary/ Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris : CNRS Editions, 1994, p. 90.

⁴⁸⁷ Chabanon (M.-P. G.), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève : Slatkne, 1969, p. 26.

⁴⁸⁸Nettl (B.), *op.cit.*, p. 334.

⁴⁸⁹Nettl (B.), *op.cit.*, p. 342.

⁴⁹⁰Mabru (L.), *op.cit.*

⁴⁹¹Mabru (L.), *op. cit.*, p. 2.

dans une sorte de symbiose⁴⁹². Aussi, l'accord parfait nécessite-t-il une posture, parfaite elle aussi. Se manifeste alors le travail de domestication du corps handicapé, en fonction des normes esthétiques de la pratique instrumentale, à l'exemple de « la bonne posture des bras » [17]. Son corps individuel et foncièrement singulier s'efface donc derrière son corps social de violoniste, qui est mis en scène. Il est ainsi esthétisé (et même, sublimé, transcendé), à l'image de la musique harmonieuse qu'il interprète. Il en est de même pour le personnage de Chloé - un des personnages principaux de *Playlist* - qui se définit essentiellement à travers son identité et son corps de pianiste. Quant à l'apprentissage musical de Bastien, il touche tant au maintien de son corps qu'à la tenue de son violon. Le savoir-faire culturel et corporel de Bastien est alors évalué :

- Tu appuies trop avec l'archet, a souligné Iris [*Un violon dans les jambes* : 16].
- Ma voisine ne se préoccupait que d'une seule chose, le violon, et de mes difficultés pour l'appivoiser. Nous parlions d'une sonorité agréable à obtenir, du placement de la main droite sur la baguette, du contact des doigts sur les cordes. [*Un violon dans les jambes* : 17-18].

L'interaction entre le corps et l'objet touche ici à son apogée. Il endosse alors la bonne posture qui *fait* le violiniste. Il est en effet défini par son statut de musicien qui lui confère un statut social. De la même manière, les autres personnages se construisent au travers de leur passion artistique.

3. L'habitus littérarien

3.1. La littératie scolaire

La culture graphique du personnage juvénile se réfère non seulement à certaines pratiques artistiques – telles que le dessin, la peinture (comme nous l'avons montré précédemment) - mais aussi aux pratiques de l'écrit. Et l'habitus littérarien des personnages enfantins est majoritairement déterminé et normé par l'institution scolaire. En effet, l'école constitue « le lieu et le temps de l'acculturation personnelle et obligatoire aux écrits scolaires, les plus ordinaires comme les plus canoniques. »⁴⁹³ Pierre Bourdieu a démontré précisément ce principe :

[...] dans une société où la transmission de la culture est monopolisée par une école, les affinités profondes qui unissent les œuvres humaines (et bien sûr les conduites et les pensées) trouvent leur principe dans l'institution scolaire investie de la fonction de transmettre [...], ou plus exactement de produire des

⁴⁹²Telle est la posture préconisée dans *L'art du violon*, au XIX^{ème} siècle (ainsi que façon générale, par les méthodes d'apprentissage du violon, à cette époque).

⁴⁹³ Privat (J.-M.), « La littératie entre sur-scolarisation et oralité restreinte, un cas d'école ? », in Petitjean (A.), (dir.), *Didactiques du français et de la littérature*, 14, Metz : Crem/Université de Lorraine, 2016, pp. 213-228 et p. 216.

individus dotés de ce système de schèmes inconscients (ou profondément enfouis) qui constitue leur culture, ou mieux leur habitus [...]»⁴⁹⁴.

Aussi, les personnages enfantins de notre corpus sont-ils essentiellement décrits au travers de leur appartenance à la culture scolaire. Ils sont plus particulièrement mis en scène dans l'espace ouvert qu'est la cour d'école. Celle-ci fonctionne comme un espace d'intégration du personnage handicapé par ses pairs. Au temps de la récréation répond le temps de l'éducation⁴⁹⁵. Ces deux temps renvoient à un espace symbolique de sociabilité (un *campus*) dans la formation scolaire de l'élève. L'enfant ou l'adolescent sont également mis en situation d'apprentissage dans l'espace-temps réglé de la salle de classe. Par sa situation de scolarisation, l'enfant handicapé se conforme à une norme socioculturelle : « En attendant, je suis un petit garçon qui va à l'école » [*Alex est handicapé* : 35], ou « L'école ce n'est pas très rigolo, mais au moins c'est partout pareil » [*Non merci !* : 9]. Par son statut d'élève, le personnage handicapé se trouve de fait en conformité avec l'ordre scolaire, même lorsqu'il évolue dans un centre spécialisé. L'écolier handicapé partage la même situation pédagogique que ses pairs, valides. Dans ce contexte, il est également dans un rapport de proximité implicite avec le jeune lecteur. En effet, selon Van Gennep, le deuxième stade de l'enfance est précisément défini par « l'initiation à l'école »⁴⁹⁶. Ainsi, « les enfants [forment] avec leurs camarades une société secondaire à l'intérieur de la société générale. »⁴⁹⁷

L'espace de la salle de classe matérialise le cadre de transmission du savoir : « Le savoir écrit et la connaissance de l'écriture sont transmis dans cette institution centrale de la culture écrite, l'école elle-même. »⁴⁹⁸ Dès lors, se joue l'« arraisonnement de l'élève au système littératien »⁴⁹⁹. Et la littératie se manifeste d'ores et déjà dans sa « forme instituée », c'est-à-dire à travers les lieux, « les agents et les rites de la littératie »⁵⁰⁰. Aussi, « la raison graphique »⁵⁰¹ de l'enfant ou de l'adolescent handicapé est-elle régie à la fois par son âge scolaire et par l'institution scolaire : l'école, le collège ou le lycée. Ce lieu, quoique principalement fonctionnel, s'avère déterminant dans le parcours littératien du personnage qui est alors défini par sa situation de scolarité. S'il est saisi dans son statut social d'élève, il est essentiellement englobé dans le rôle collectif de « groupe-

⁴⁹⁴ Bourdieu (P.), « Postface » à E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Minuit, 1968, pp. 135-167.

⁴⁹⁵ Education et récréation sont d'ailleurs les valeurs centrales du périodique *Magasin d'éducation et de récréation* qui a été dirigé à la fin du XIX^{ème} siècle par Jules Hetzel et Jules Vernes. La même ligne éditoriale est suivie, notamment par *L'École des loisirs*, un autre acteur phare de la littérature de jeunesse.

⁴⁹⁶ Van Gennep (A.), *Le folklore français*, t.1, *Du berceau à la tombe, cycle de carnaval, carême et Pâques*, Paris : Robert Laffont, 1998, p. 165.

⁴⁹⁷ Van Gennep (A.), *op.cit.*, p. 147.

⁴⁹⁸ p. 162, référence à retrouver.

⁴⁹⁹ Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p. 46.

⁵⁰⁰ Privat (J.-M.), « La littératie... », *op.cit.*, p. 218.

⁵⁰¹ Une notion définie par Jack Goody, dans son ouvrage *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979.

classe »⁵⁰². Il fait symboliquement un avec ses camarades avec lesquels il partage la même expérience éducative. Cette expérience - tant individuelle que collective - cristallise le *topos* littéraire de la rentrée des classes. Nombre de récits de jeunesse relatent la socialisation du personnage enfantin à travers la formation scolaire ainsi que l'apprentissage des règles civiques et éthiques inhérentes à la vie en communauté. La rentrée scolaire est ainsi construite comme un rite de passage. L'enfant vit d'abord une phase de séparation vis-à-vis de sa famille et de la sphère de la *domus*, puis il traverse une phase de marge - étant confronté à un espace et à des personnes qui lui ne sont pas familiers. L'enfant se trouve enfin agrégé à la communauté formée par ses camarades et par l'enseignant(e) ; il a ainsi apprivoisé (et donc domestiqué) l'espace du *campus* qu'est l'école. Ce rite initiatique de la rentrée assure en somme le passage d'un monde à un autre : du familial au social ainsi que du monde de l'oralité sociale à celui de l'écrit scolaire. Quant aux récits étudiés, ils donnent essentiellement à voir le retour de l'enfant ou de l'adolescent handicapé dans sa classe, après son accident. Ce nouveau commencement achoppe sur la phase d'agrégation du rite qui témoigne ainsi de l'inclusion du personnage parmi ses camarades valides. Prédomine alors « l'ordre invisible » : l'ordre social. Dès lors, le parcours narratif de l'enfant ou de l'adolescent handicapé tourne autour de sa construction tant individuelle que sociale.

En revanche, les personnages d'adolescents handicapés mis en scène dans *Les Cent mille briques*, *Le cœur andalou*, *Un violon dans les jambes* ou encore dans *De l'autre côté du mur* demeurent, le plus souvent temporairement, en marge du système scolaire. Ils se situent au seuil d'un établissement qui les exclut à cause de son manque d'accessibilité aux personnes en fauteuil roulant. Les protagonistes étudiés, en faisant un trait sur leur vie d'avant leur accident, rompent ainsi délibérément tout lien social direct avec les autres :

Je m'ennuie et n'ai personne avec qui partager mon ennui. Même pas un copain d'école. Et pour cause! Après ma cinquième, je n'ai jamais voulu retourner au collège où mon handicap handicapait plutôt les autres. Il me reste M. Paget qui vient me donner des cours d'informatique trois fois par semaine. [*Les cent mille briques* : 10]

Bastien, Louise et les autres se détournent uniquement du lieu de la culture littéraire scolaire ainsi que de ses acteurs. Ils suivent tout de même certains rites littéraires institués. Mais leur situation d'apprentissage se déroule plus dans l'espace clos et protecteur de la *domus* que symbolise leur chambre. Le savoir pédagogique n'est pas transmis directement :

Une sorte de quotidien s'était installé. Un tête-à-tête avec le mur. Je n'allais plus au collège. Travaillais par correspondance. De grosses enveloppes arrivaient, libellées à mon nom. Des cours de géographie, histoire, mathématiques...J'avais un professeur pour chaque matière. Des noms sans visage. [7].

⁵⁰² Rivière (C.), *Les rites profanes*, Paris : P.U.F., 1995, p. 89.

Seul Simon, le protagoniste principal des *Cent mille briques* demeure définitivement enlisé dans une phase liminaire sociale. Il se situe en effet en dehors de la norme scolaire : « Moi si j'allais encore à l'école, je serais sûrement en première au lycée, comme tous ceux qui ont seize ans. » [8] En revanche, les autres personnages en fauteuil roulant finissent de leur gré par se réintégrer à leur établissement scolaire, ainsi qu'à leurs camarades. Le retour au collège de Bastien [*Un violon dans les jambes* : 11], tout comme celui de Louise (lors de l'épilogue de *De l'autre côté du mur*) sont sommairement relatés.

Attardons-nous désormais sur les scènes de classe qui reflètent une dialectique Maître(sse)/ « groupe-classe », c'est-à-dire entre enseignant et apprenant. Le « groupe-classe » est en effet représenté dans sa relation pédagogique et dialogale avec la maîtresse ou le maître. Aussi, le savoir littéraire est-il d'abord inculqué par le/la maître(sse), puis incorporé ou assimilé par l'élève. La hiérarchie sociale entre ces deux instances est aussi « spatialisée » par la disposition de la salle de classe. L'espace du « groupe-classe » est délimité par les tables alignées, parallèlement et tournées vers le bureau de l'enseignant ainsi que vers le tableau noir. Par ce dispositif spatial et frontal, la salle de classe est mise en scène comme un espace interactif où circule la parole. La maîtresse est d'abord dépeinte dans son rôle de médiatrice du savoir ainsi que du vivre-ensemble. Aussi est-elle chargée de la bonne intégration de l'élève handicapé : « Voici Alex. Nous avons déjà parlé de lui. On est contents de l'accueillir et on lui fait une place dans la classe. À côté de Max ? » [*Alex est handicapé* : 7] Au sein de l'organisation matérielle et pédagogique de la classe chaque élève a sa/une place. La figure de la maîtresse (ou toute autre figure d'autorité de l'institution scolaire) n'est pas toujours dans une relation de bienveillance à l'égard de ses élèves et notamment à l'égard de l'élève handicapé.

Les quelques scènes de classe décrivent des « rites littéraires »⁵⁰³, à l'exemple des leçons qui relèvent spécifiquement de la formation pédagogique du personnage. Une leçon d'histoire est très sommairement signalée dans *Alex est handicapé*, par l'injonction de l'institutrice : « Allez, on travaille sur les Mérovingiens ». Se manifeste alors le jeu de mots d'Alex qui repose sur des homophonies : « Les mères aux vingt chiens... » [9]. Affleure ainsi une oralité rituelle et charivarique, « un désordre rituel, un *punctum* narratif aussi. »⁵⁰⁴ Quoiqu'anecdotique, la référence à la dynastie de Mérovée sert à exposer et même à légitimer le savoir scolaire. L'enseignement de la maîtresse - d'abord verbalisé - entre en lien avec le motif iconique ici du tableau noir - et donc avec la raison graphique. Sur le tableau - encore vierge de toutes traces écrites - se trouveront consignées

⁵⁰³ Privat (J.-M.), « La littératie... », *op.cit.*, p. 218.

⁵⁰⁴ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 221.

et donc matérialisées les paroles de la maîtresse. La craie que cette dernière serre dans la main évoque sa posture de scriptrice. Quant au support visuel qu'est le tableau, il s'impose comme le parangon de l'ordre de l'écrit, à l'école. Il est en effet « un objet emblématique de la classe et un outil spécifique du travail scolaire. »⁵⁰⁵ Il sert d'interface entre l'oral et l'écrit mais aussi entre l'enseignant(e) et les élèves. De même, le discours pédagogique circule entre différents canaux puisqu'il est d'abord transmis oralement par la maîtresse puis transcrit au tableau et enfin recopié par les élèves sur leurs cahiers. Les écoliers du roman *Alex est handicapé* sont en effet représentés le regard tourné vers la maîtresse et un stylo à la main. Comme l'avance Jack Goody : « L'écriture « objective » le discours, elle en permet une perception visuelle et non plus seulement auditive. Du côté du récepteur, on passe de l'oreille à l'œil, du côté du producteur, de la voix à la main. »⁵⁰⁶ La leçon renvoie à une relation dialogale entre l'élève et l'enseignant, d'une part, entre l'oral et l'écrit, d'autre part. La maîtresse profère un savoir qu'elle note sur le tableau. Quant à l'élève, il écoute d'abord cet enseignement puis le recopie sur son cahier. Lors de la scène de classe d'*Alex est handicapé*, les enfants apparaissent à la fois un crayon à la main et le visage tourné vers la maîtresse. Le tableau sert donc à la médiation du savoir didactique. Cet outil graphique matérialise un rituel littératien, à l'exemple du problème de géométrie exposé dans *Mary la penchée*. [Annexe : 44] Sur le tableau noir d'une salle de classe est dessinée une figure géométrique : un cercle coupé en son diamètre par une ligne oblique. A droite de cette figure est posée une équation à résoudre. Deux types de représentations graphiques cohabitent alors. Parce que Mary ne maîtrise pas le *modus operandi* du raisonnement mathématique, elle est confrontée à un ratage scolaire voire culturel. Cette épreuve disqualifiante apparaît comme un passage manqué dans son initiation pédagogique et, plus particulièrement, dans le rite de la rentrée des classes qui se joue ici.

Le rite littératien du cours de géométrie est fortement dévalué par le jugement de Mary : « Le premier cours fut épouvantable. » Ce rite revêt une force dramatique puisqu'il met en face-à-face Mary et la maîtresse. La jeune fille se tient devant le tableau où elle est interrogée par l'enseignante qui se montre menaçante. Sa posture le prouve puisqu'elle se tient assise, les traits du visage fermés, la main gauche en appui sur une grande règle en métal. Cette règle figure en effet un outil de répression éducative. D'ailleurs, la maîtresse est figée dans la posture d'autorité du *Magister*. Elle impose à Mary « la rude discipline scripturale » qui légitime « l'ordre littératien »⁵⁰⁷ : « - Allons, Mademoiselle, un petit effort ! Vous êtes pourtant bien placée pour résoudre ce

⁵⁰⁵Nonnon (E.), « Travail invisible et visible : la trace écrite au tableau. », *Recherches* n°41, 2004, pp. 17-30 et p.19.

⁵⁰⁶Goody (J.), *La raison graphique*, *op.cit.*, p. 97.

⁵⁰⁷Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 219. S'actualise ainsi la forme axiologisée de la littératie.

problème ! » L'injonction verbale de la maîtresse - signalée par l'interjection « Allons » et la modalité exclamative - renvoie à une « oralité pédagogique »⁵⁰⁸.

Mary se situe en position d'infériorité vis-à-vis de l'enseignante. Aussi, son visage exprime-t-il un sentiment de panique. Sa parole paraît bloquée ou entravée, en ce sens qu'elle semble être réduite au silence. De même, son corps dont le déséquilibre est symboliquement accentué donne l'impression de tomber à la renverse. Or, la position penchée de Mary est iconisée par la figure géométrique tracée au tableau et qui sert donc de transposition graphique et abstraite. Par l'altérité physique et culturelle dont la jeune fille est porteuse, elle devient un « personnage transfiguré en un symbole chargé de significations »⁵⁰⁹. Par ailleurs, à l'image de « la pensée graphique » spatialisée sur le tableau, son corps signale une dé-linéarisation et une dé-régulation quant à la prééminence de l'angle droit et de la ligne droite typique de l'habitus littératien⁵¹⁰. Son corps apparaît en somme indiscipliné en raison du « désordre graphique » ou de la « déraison graphique »⁵¹¹ dont il est porteur. Or, précisément parce que Mary est entravée physiquement, elle semble empêchée de passer les seuils culturels de son initiation, alors bancale (à l'image même de son corps). La jeune fille incarne ainsi un personnage liminaire qui témoigne « d'une posture singulière, d'une différence irréconciliable, d'une mise au ban. »⁵¹²

À l'exemple de Mary, la « socialisation culturelle » de Charlotte (*Robinsone*) est manquée. Aussi, ces deux personnages sont-ils mal-initiés parce qu'en rupture avec les normes, notamment pédagogiques. « Robinsone » est effectivement représentée en décalage avec les usages et les pratiques scolaires. Du fait de ses nombreux « ratages initiatiques »⁵¹³, elle se retrouve alors dans une position liminale. Se trouve ainsi prescrite la règle de la bonne conduite, en accord avec le principe de la droiture. Les préceptes moraux sont sous le règne de la ligne droite du monde littératien. À l'inverse, l'insubordination à l'ordre scolaire signifierait l'insubordination à l'ordre littératien. Le comportement de « Robinsone » est en effet en marge des codes culturels régis par le règlement de l'institution scolaire. Son éducation est donc manquée parce qu'elle s'écarte de la conduite convenable et respectueuse assignée à l'élève. Elle fait notamment montre d'impertinence vis-à-vis de l'autorité représentative du collège. Or, ses manquements à la morale lui sont reprochés : « - Vous n'allez pas recommencer comme l'année dernière ? Vos insolences et votre désinvolture ! Elle désigna la porte. » [80] Elle suscite un « dérèglement rituel »⁵¹⁴ en raison de ses

⁵⁰⁸Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 220. « C'est le dialogue scolaire ordinaire et les injonctions verbales que le maître adresse à ses élèves : « dire », « répéter », « crier », « commander », « s'exclamer », « continuer », etc. »

⁵⁰⁹Cnockaert (V.), Scarpa (M.), Gervais (B.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p. 9.

⁵¹⁰Privat (J.-M.), « Un habitus littératien », *op.cit.*, p. 129.

⁵¹¹Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p. 50.

⁵¹²Cnockaert (V.), Scarpa (M.), Gervais (B.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p. 8.

⁵¹³Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 186.

⁵¹⁴Privat (J.-M.), Scarpa (M.), « Le colonel Chabert ou Le Roman de la littératie », *Horizons ethnocritiques*, *op.cit.*, pp. 161- 206 et p. 206.

actes et de ses paroles continuellement subversifs. Son comportement transgresse par conséquent « les principes d'éducation » de la pension [*Robinsone* : 75]. A l'inverse de la plupart des élèves modèles de notre corpus et de la littérature de jeunesse, « Robinsone » ne répond pas au portrait de l'élève docile et discipliné. Elle incarne un personnage transgressif, à l'instar des écoliers du *Petit Nicolas* et de ceux des *Pastagums*. Ce dernier roman décrit les aventures de « Poucette », une intrépide et facétieuse écolière en fauteuil roulant. Une parenté littéraire est également esquissée entre « Robinsone » et le personnage archétypal de Robinson, ne serait-ce déjà par les titres de ces deux romans. À l'image du héros de Daniel Defoe, l'adolescente Charlotte déroge à l'ordre culturel établi (l'ordre scolaire, en l'occurrence, ici). Elle tente de s'affranchir de l'espace du *campus* - espace de l'institution scolaire - pour se réfugier, dans un espace de liberté, un *saltus* qu'évoque sa petite île (très rudimentaire).

Une île c'est personnel et ça se garde. C'était ma liberté, ce petit coin de terre et je me jurai de ne laisser personne le profaner. Cette île, c'était ma récompense, mon paradis anticipé. Je l'appelai « la Désirade ». Je jubilai de cette possession clandestine. [*Robinsone* : 45]

Les épisodes de la vie scolaire de « Robinsone » tournent autour des dialectiques obéissance/désobéissance et en somme ordre/ désordre. La visée éducative consiste bien à discipliner les corps et les esprits des élèves et plus particulièrement ceux des plus insoumis à l'ordre scolaire, à l'instar de « Robinsone ». ⁵¹⁵ La sanction a alors pour visée de « normaliser », en rétablissant l'ordre. Ce processus de normalisation semble encore plus déterminant pour un élève handicapé qui doit lui aussi se plier au principe du corps discipliné. Par là-même, il est incité à s'indifférencier aux autres avec lesquels il forme le groupe homogène des élèves... dociles.

La jeune « Robinsone » n'a de cesse d'enfreindre un ordre scolaire régi notamment par un emploi du temps bien délimité. Le temps scolaire de l'élève se définit, de fait, comme un « temps mesuré » et même comme un « temps disciplinaire » ⁵¹⁶, en tout cas pour la pension où vit Charlotte. Aussi, s'affranchit-elle du « rythme collectif et obligatoire imposé de l'extérieur » ⁵¹⁷ pour jouir de son rythme individuel et libre : « Une pensionnaire comme moi n'était pas censée flâner à midi sans autorisation. » [45] Est alors décriée l' « insubordination » de l'adolescente au règlement du collège : « Charlotte sème la graine de l'anarchie et de l'insubordination dans un collège réputé pour son sérieux et ses résultats... » [98]. Les tournures hyperboliques exacerbent l'autorité de la surveillante générale. Il en est de même de ses injonctions verbales : « Ça suffit, hurla-t-elle ! Conseil de discipline ! » [55] La modalité et le modalisateur « hurla-t-elle » atteste d'un rapport de force linguistique légitimé par le statut social de la surveillante générale qui assoit ainsi son autorité.

⁵¹⁵Foucault (M.), « Les corps dociles », *op.cit.*, p. 135-138.

⁵¹⁶Foucault (M.), *op.cit.*, p. 153.

⁵¹⁷Foucault (M.), *op.cit.*, p. 153.

Pierre Bourdieu soutient ainsi que « [...] les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. »⁵¹⁸

Le comportement déviant de « Robinsone » est sanctionné par des avertissements ainsi que par des mesures disciplinaires. L'adolescente subit alors l'intransigeante répression de la surveillante générale de son lycée. Ce personnage joue un rôle déterminant dans l'initiation pédagogique de Charlotte puisqu'il incarne par excellence un « maître de discipline »⁵¹⁹. Son autorité s'impose par ses attaques verbales mais aussi par ses brimades physiques. Le corps de « Robinsone » devient alors pour elle « cible et objet du pouvoir »⁵²⁰. Ainsi, s'instituent ses « techniques de dressage » de l'élève dont l'enjeu vise « la morale de l'obéissance »⁵²¹. Aussi, dans *Robinsone*, le système scolaire est construit comme un système de surveillance et de répression. D'où la représentation de « l'espace scolaire comme une machine à apprendre, mais aussi à surveiller, à hiérarchiser, à récompenser. »⁵²² Et la surveillante générale de tisser l'analogie entre l'ordre scolaire et l'ordre militaire : « Charlotte, j'ai dirigé une pension destinée aux enfants militaires. Croyez-moi, la discipline y était sévère, bien plus qu'ici. Mais j'ai gardé certains principes d'éducation, des principes intangibles, et je ne vous laisserai pas vous comporter ici comme dans un centre de loisirs. » [75].

Aussi, la surveillante générale exerce-t-elle un contrôle disciplinaire immodéré sur Charlotte, afin de corriger son insubordination. A l'instar de l'élève rebelle, elle incarne un personnage déviant et donc liminaire. Elle agit en effet par excès et donc par dé-mesure. Elle se situe dès lors du côté du pôle le plus négatif dans le système des personnages ainsi que dans l'axiologie du roman. Elle symbolise une autorité absolue et tyrannique, comme l'exprime le jugement dévaluatif du narrateur : « Elle était lancée, elle poursuivait sa diatribe menaçante » [75] « Robinsone » lui attribue, quant à elle, des surnoms péjoratifs : « la dragonne » [54], « Cette ogresse » [74], « cette sorcière » [74]. Son portrait moral entre en résonance avec celui d'une autre impitoyable *Magister* : la cruelle directrice, Mlle Legourdin, que décrit Roald Dahl dans *Mathilda*.

Les rites et les rapports pédagogiques décrits dans *Le complexe de l'ornithorynque* se situent à rebours de ceux dans *Mary la penchée* et *Robinsone*. Ils sont en effet clairement plus valorisés. Les cours représentés ressortent de la forme écrite de l'œuvre littéraire. Aussi le poème « Romance de la luna, luna » du poète Federico Garcia Lorca est-il décrit comme un objet littérarien, relayé par une oralité « rhétorique ». Le poème se cristallise autour d'un usage de l'écrit, en production et d'une

⁵¹⁸Bourdieu (P.), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 61.

⁵¹⁹Foucault (M.), *op.cit.*, p. 168.

⁵²⁰Foucault (M.), *op.cit.*, p. 138.

⁵²¹Foucault (M.), *op.cit.*, p. 168.

⁵²²Foucault (M.), *op.cit.*, p. 149.

pratique de l'oral, en réception. Cette *memoria verborum*⁵²³ embraye sur la dialogisation de l'écrit et de l'oral. Le cours du professeur d'espagnol tourne, en effet, autour de la vie et de l'œuvre du poète espagnol. Les élèves dont Rose, l'héroïne en fauteuil roulant, sont montrés en situation d'apprentissage. La jeune fille relate ainsi une expérience de lecture : « Je suis en train d'apprendre un poème de Lorca et c'est stupéfiant. » [49] L'acte d'apprentissage renvoie à l'incorporation d'un habitus littéraire pédagogique. La même symbolique est investie par le cahier de récitation de « Petit Polio » qui désigne le support écrit d'une oralité rhétorique. Le lecteur a lui aussi accès à une scripturalité rhétorique et poétique, à laquelle il est *de facto* initié. Il peut lire des bribes de la poésie de Noël de « Petit Polio ». Cette stratégie narrative est plus prégnante dans le poème « Romance de la luna, luna » qui est retranscrit à la fois dans sa version originale, en espagnol, et dans sa traduction en français.

Les cours reposent sur de véritables échanges verbaux entre l'enseignant(e) et les élèves qui contrastent donc avec la subordination hiérarchique, très prononcée, dans *Mary la penchée* et dans *Robinsonne*. Le cours de français à propos de l'œuvre de Sartre donne de fait lieu à un discours dialectique entre le « groupe-classe » et le professeur. Une fois encore, une discussion riche d'« oralité pédagogique », se cristallise sur un objet littéraire symbolique : le livre ou plus généralement la culture littéraire. La philosophie sartrienne sert *a fortiori* de prétexte à une réflexion sur la liberté et sur la privation de liberté :

En cours, la discussion a porté sur une phrase de Sartre, qui disait qu'on vivait entourés de murs, comme dans une souricière. Le prof essayait de nous faire parler de ces murs. - Pourquoi peut-on se sentir emmurés ? Qu'est-ce c'est que ces murs ? a-t-elle demandé ? [...] [*Le complexe de l'ornithorynque* : 129]

Cet échange sur les murs symboliques fait écho à la situation personnelle de Rose. Celle-ci est bloquée dans une phase de marge, en raison de son corps inerte, ainsi que de son obsession pour la maternité. Elle est, de fait, enlisée dans une liminarité tant physique que sociale et psychologique. Aussi, comme elle ne passe pas le seuil de son adolescence, son initiation demeure-t-elle inachevée.

La trajectoire narrative des adolescents du *Complexe de l'ornithorynque* se trouve éclairée, de façon réflexive, par la citation de Sartre :

En un sens, chaque situation est une souricière, des murs partout : je m'exprimais mal, il n'y a pas d'issues à choisir. Une issue, ça s'invente. Et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même. L'homme est à inventer chaque jour.⁵²⁴

⁵²³ Goody (J.), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p. 191.

⁵²⁴ Sartre (J.-P.), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris : Gallimard, 1985, p. 289.

La référence littéraire révèle une littératie légitimée et par-là même valorisée. L'acculturation de Rose à la culture écrite se dévoile également par son attachement à un livre : « Mon livre ! ai-je crié d'une voix que même moi je ne reconnaissais pas. Donnez-moi mon livre ! Carla me l'a ramassé. - « Le cœur est un chasseur solitaire », a-t-elle lu. C'est bien. C'est une histoire de chasseur ou une histoire de cœur ? » [35]. Cet objet est comme « fétichisé », par l'emploi itératif de la modalité exclamative et de l'adjectif possessif « mon ». De même, Rose met en exergue ce roman, par le biais de l'expression « mon livre préféré » [112]. La littératie se dévoile ainsi dans sa forme axiologisée, à travers les « pouvoirs symboliques de l'ordre littératien et [les] marques de sa légitimité ».⁵²⁵ Les différents objets et rituels littératiens qui se rapportent à Rose symbolisent des objets métonymiques de son bébé fantasmatique ou de « son enfantôme » [59]. Ils sont, par conséquent, des marqueurs du « bio-graphique »⁵²⁶, en lien avec les rêves et les fantasmes de Rose. Le cours d'anglais aborde, en effet, le thème de la maternité ou de la paternité. Le poème de Lorca évoque, lui, le face-à-face entre la lune et l'enfant. Quant au roman *Le cœur est un chasseur solitaire*, il relate les rêves et les désillusions d'une adolescente, Mick.

A l'instar du rite littératien des leçons de classe, celui des devoirs situe le personnage handicapé dans une situation d'apprentissage ainsi que dans l'emploi du temps d'un élève. Ainsi, dans *Alice sourit*, une séquence iconotextuelle se déroule à l'école. La fillette est montrée en train de faire ses exercices de calculs. Elle endosse donc une posture « littératienne », comme le suggèrent notamment ces quelques outils rudimentaires de l'écolier que sont la feuille, la règle et le stylo. Les « objets littératiens » servent d'embrayeurs culturels à la mise en scène de l'institution scolaire, ainsi qu'à l'habitus littératien du personnage handicapé. Alice est par conséquent décrite dans son « corps d'écriture »⁵²⁷ et à travers son « savoir-faire »⁵²⁸ : l'apprentissage numérique et le recours à « la raison graphique », en somme. Ses compétences en arithmétique sont évaluées : « Alice compte juste, Alice se trompe, Alice pleure, Alice est forte. » Quant à la carte de France accrochée aux murs de la classe, elle renvoie à un objet de savoir pédagogique soumis à une forme d'abstraction. La raison graphique se trouve, en fin de compte, spatialisée par la cartographie⁵²⁹.

Les fréquentes allusions aux devoirs à la maison, dans *Non merci !*, se réfèrent sommairement au travail scolaire : « Je me suis rappelé que j'avais un exercice de maths à faire et une leçon de géo à apprendre » [41]. Dans ce roman, les rituels pédagogiques tiennent une place nettement moins importante que les séances de rééducation et les séances de sport adapté de Théo. De même, le gymnase est un lieu davantage déterminant que l'école, dans le nœud de l'action. Se dévoile le quotidien particulier de Théo, au sein d'un établissement qui ressort à la fois du scolaire

⁵²⁵ Privat, « La littératie... », *op. cit.*, p. 219.

⁵²⁶ Privat, *op. cit.*, p. 225.

⁵²⁷ À ce sujet, se référer à Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op. cit.*, p. 49.

⁵²⁸ Hamon (P.), *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 24.

⁵²⁹ Privat (J.-M.), *op. cit.*, p. 49.

et du médical. L'adolescent peine d'ailleurs à trouver un équilibre entre ses obligations scolaires, celles thérapeutiques ainsi que ses loisirs. Aussi ses difficultés scolaires sont-elles soulignées : « Résultat : des notes en chute libre » [132]. « Les interrogos du mois de juin étaient ma dernière chance. Finalement je ne m'en suis pas mal tiré, même si Micheline m'a affirmé que j'étais bien en-dessous de mes capacités. » [132] Théo est alors évalué suivant sa régression quant à ses acquis scolaires. Bastien est, lui aussi, représenté à travers son désintérêt pour le travail scolaire : « Les mauvaises notes poussaient comme de mauvaises herbes. » [*Un violon dans les jambes* : 7] De même, Charlotte est évaluée, positivement, selon ses compétences en français [*Robinsone* : 123] et à l'inverse, négativement, par rapport à ses lacunes dans les matières scientifiques [77]. L'évaluation et l'évolution scolaires des personnages d'élèves reposent en somme sur le système de notation. Ce dernier a en effet pour fonction d'évaluer et de classer l'élève au sein du « groupe-classe ». Une hiérarchie sociale s'instaure alors entre les bons et les mauvais élèves. Les jeunes « apprenants » de notre corpus sont essentiellement considérés en fonction de leurs aptitudes intellectuelles ainsi que de leur comportement. L'apprentissage scolaire s'apparente ainsi à un rite de passage, dans le sens où il doit engendrer le passage de l'élève à une classe supérieure, à la fin de chaque année scolaire. Se trouve aussi marqué le passage d'un âge à un autre et en somme d'un statut social à un autre. Le rite du changement de classe dépend d'un calendrier scolaire cyclique et réglé ou structuré : « L'essentiel, c'est que je passais en cinquième » [*Non merci !* : 132]. « Robinsone » passe, elle, du collège au lycée et donc d'un cycle de l'enseignement du secondaire à un autre. Se joue également implicitement son passage progressif de l'adolescence à l'âge adulte.

Si la culture littéraire ressort essentiellement de la formation scolaire des personnages, elle est tout de même, quelquefois, intriquée au monde de l'oralité. *Le Secret du feu* décrit, tantôt les belligérances, tantôt les interférences, entre la culture écrite et la culture orale. Sont ainsi signifiées les « tensions anthropologiques et historiques entre culture de l'oralité traditionnelle et modernité de la culture des écrits ». ⁵³⁰ Le savoir scolaire affleure au cœur même de l'éducation traditionnelle qui est centrée sur les travaux agricoles, dans les champs. Quant aux pratiques pédagogiques, elles sont transmises par des représentants de la religion : « Le prêtre blanc et les deux religieuses donnaient des cours aux enfants du village. Ils voulaient que tous les enfants viennent chaque jour à l'école pour apprendre à lire, écrire et compter. » [36] Les compétences littéraires et numériques fondamentales sont valorisées par les fillettes : « - Il y a une école ici, lança Sofia. Elle est gratuite. On y apprend à lire, à écrire et à compter. C'est seulement l'après-midi. » [39] A l'inverse, ces compétences sont rejetées par la mère, garante par excellence de la tradition : « Vous n'avez pas besoin d'aller à l'école. Vous travaillez déjà beaucoup dans les champs. Je ne veux pas vous obliger

⁵³⁰ Privat (J.-M.), Scarpa (M.), « Le colonel Chabert ou l'empire de la littérature », *op.cit.*, p. 161.

à faire ce qui n'est pas indispensable. » [39-40] Aussi, dévalue-t-elle l'école et conjointement l'écrit, qui ne lui apparaissent pas légitimes parce que secondaires. L'exclusion du monde de la scripturalité est d'autant plus patente dans l'éducation des filles qui demeurent en marge de la sphère de l'instruction et donc de l'alphabétisation.

La mère des fillettes se réfère, implicitement, à la dichotomie entre Nature et Culture, ainsi qu'entre deux formes de *campus* ou d'« espace du travail »⁵³¹. Le processus d'exploitation de la terre est mis tantôt en relation, tantôt en opposition avec le processus de littérisation des esprits. Par conséquent, la mère de Sofia et de sa sœur oppose un savoir-faire empirique à un savoir théorique et abstrait : « Il n'est pas nécessaire de savoir lire et écrire pour nettoyer les champs, continua-t-elle. Ni de savoir calculer pour travailler la terre et semer les graines. » [40] Est ainsi souligné le refus obstiné de la mère d'une acculturation à la raison graphique. Elle finit néanmoins par se plier à l'ordre littérarien, sous le poids de l'argument d'autorité avancé par Sofia : « Le prêtre blanc veut que tous les enfants aillent à l'école, finit-elle par dire. On ferait peut-être mieux de lui obéir. » [40] La légitimation des pratiques littérariennes se trouve corrélée à la valorisation de la culture incarnée par « les hommes blancs » [40] du village qui inspirent le respect. La culture agraire et la culture scolaire cohabitent, de même que le cosmos et le logos. Quant aux fillettes, elles endossent un double statut social : celui de travailleuses et celui d'écolières. Elles se situent de fait dans un entre-deux.

L'éducation, ici traditionnelle, ne renvoie pas au passage du monde de l'oral à celui de l'écrit mais plutôt à l'hybridation de ces deux registres culturels de langage. En effet, à cause du matériel scolaire très rudimentaire de la salle de classe, les élèves sont soumis à une activité de mémorisation. Le savoir littérarien est appelé à être appris par cœur et donc incorporé : « Nous n'avons ni livres, ni papier, ni crayons. Nous n'avons même pas de craie pour le tableau noir, ça vous oblige donc à tout retenir. » [45] La mémoire - « réseau de communication de la culture orale » - constitue un canal qui joue un rôle dans la médiation du savoir⁵³². La *memoria verborum* est associée à l'écriture⁵³³.

L'entrée en littératie du personnage d'enfant ou d'adolescent est essentiellement déterminée par un processus de formation et d'apprentissage en contexte scolaire. Il relève également d'un « habitus linguistique », c'est-à-dire « [...] un sous-ensemble des dispositions constitutives des habitus : il s'agit de ce sous-ensemble acquis au cours du processus d'apprentissage de la langue dans des contextes particuliers (la famille, les pairs, l'école, etc.). »⁵³⁴

⁵³¹ Vinson (M.-C.), « Ethnocritique et littérature de jeunesse », *op.cit.*, note 7 p. 46.

⁵³² Blanc (D.), « L'école, les rituels et la lettre », *Ethnologie française*, T. 16, n° 4, 1986, pp. 407-412 et p. 407.

⁵³³ Goody (J.), *Entre l'oral et l'écriture*, *op.cit.*, p. 191.

⁵³⁴ Thomson (J.B.), Préface à *Langage et pouvoir symbolique* (Bourdieu P.), *op.cit.*, p. 31.

3.2. La littératie récréative

Les personnages juvéniles des récits étudiés sont également mis face à d'autres usages culturels mais aussi personnels de la raison graphique. En effet :

[...] la *littéracie* désigne l'ensemble des activités humaines qui impliquent l'usage de l'écriture, en réception et en production. Elle met un ensemble de compétences de base, linguistiques et graphiques, au service de pratiques, qu'elles soient techniques, cognitives, sociales ou culturelles. Son contexte fonctionnel varie.⁵³⁵

Une des activités littératiennes - récréatives - de prédilection des protagonistes s'ancre autour d'un objet propre à l'univers scriptural : la lettre. Cette dernière symbolise « la littératie objectivée », c'est-à-dire matérialisée en tant que texte. Cet usage de la raison graphique est mis en exergue par l'italique. La « scripturalité épistolaire »⁵³⁶ structure la narration des récits de jeunesse de notre corpus, à l'exemple des *Cent mille briques*. Ce roman s'ouvre d'ailleurs sur l'évocation d'une association en charge de créer des liens épistolaires entre les jeunes détenus des « Cent mille briques » et des jeunes de l'extérieur. Simon se définit comme « un correspondant », représentant d'un ordre scriptural et donc culturel⁵³⁷. Les lettres échangées sont transcrites dans leur forme conventionnelle : elles comprennent la mention du nom du destinataire, d'une formule de salutation, de congé et de la signature du destinataire. Elles impliquent bien une situation de communication entre le locuteur et l'allocutaire. Les codes culturels de l'épistolaire sont donc respectés. La raison graphique est, par ailleurs, corrélée à une « oralité rhétorique », rituelle et « artistique » - selon les termes de Jean-Marie Privat⁵³⁸. La chanson improvisée de Simon en offre un bel exemple :

J'attrape ma gratte, et, devant la baie vitrée, j'improviserai une chanson de troubadour. *Cent mille briques aux cent mille raisons. Cœur de pierre, sinistre maison. Cent mille barreaux, cent mille cloisons. Ton âme elle-même est en prison.* [57]

Cette chanson s'inscrit dans la culture littéraire, par la référence au « troubadour » ainsi qu'à la figure du « ménestrel » [57], à laquelle se compare Simon. Se lit l'articulation entre le langage écrit et lettré - caractérisé ici par les figures de style notamment - et le langage oral - révélé par la prosodie, les jeux sur les sonorités. Les paroles d'abord orales de la chanson sont transcrites sur la page du livre *Les cent mille briques*. Quant au motif central de la prison, celle des « Cent mille

⁵³⁵ Jaffré (J.-P.), « La littéracie : histoire d'un mot, effets d'un concept », in *La littéracie. Conceptions théoriques et pratiques d'enseignement de la lecture-écriture*, Paris : L'Harmattan, 2004, pp. 21-41 et p. 31.

⁵³⁶ Privat (J.-M.), « L'habitus littératien », *op.cit.*, p. 127.

⁵³⁷ Vinson (M.-C.), « Comment Gaspard, Rémi et Clopinet apprennent à lire et ce qu'il advint... », *Romantisme*, n°145, 2009/3, pp. 65- 78 et p. 66.

⁵³⁸ Voir supra.

briques » en l'occurrence, il est exacerbé par les anaphores de « Cent mille », des allitérations en « s » ainsi que des rimes en « son ».

A l'inverse des lettres formellement canoniques de Simon, celles de Julien ne présentent pas les indices textuels (et aussi formels) de la correspondance épistolaire. Elles s'adressent à un jeune homme lui aussi accidenté (si ce n'est qu'il n'est, toutefois, qu'un être de papier purement inventé par la mère de Julien⁵³⁹). Ces lettres dévoilent, avec poésie et philosophie, les émotions de Julien, à l'égard de son corps paralysé : « *Ta chaise, la mienne ne sont que des libertés provisoires : nous sommes deux prévenus en attente de grâce.* » [Le cœur andalou : 40]. L'inertie de son corps est décrite de façon imagée : « *Depuis l'accident, je suis une chenille allergique au cocon. Je veux être un machaon sans passer par la bogue du fil.* » [49] Cette rhétorique épistolaire se situe dans la continuité stylistique (métaphorique) et thématique, d'un de ses poèmes également transcrit au sein de la narration :

L'aube se déchire. / Des traits zigzaguent sur ma peau comme des réseaux d'autoroute. / Ma main moite cherche le trouble, la coexistence d'autres doigts égarés. / Mais le vide l'opresse, la gante. / Mes yeux clignent./ Mes doigts roulent sur le drap qui baille./ Le soleil me transperce comme une ligne jaune./ Mes yeux s'éteignent./ Ma main se fane et va hanter l'argile de son sarcophage de boue./ Un ronronnement infernal assouvit mon costume de sapin./...Et...je...me...souviens./ - la moto - / l'accident. [29]

Julien évoque son accident de façon très imagée et abstraite, à travers l'enchevêtrement du champ sémantique du corps et celui de la route. Le poème est créé à partir d'un acte de remémoration. Le syntagme « je me souviens », entrecoupé par des points de suspension, est ainsi mis en exergue. Son poème qu'il lit à une amie bascule de l'écrit à l'oral, puis il se trouve, à nouveau, consigné à l'écrit. La frontière entre ces deux modes se fait donc poreuse. Quant aux procédés littéraires à l'œuvre dans la lettre et le poème, ils mettent plus particulièrement à nu le je intime et subjectif du narrateur hétérodiégétique du récit. Julien devient *a fortiori* un personnage à la fois focalisé et locuteur. Ses affects sont néanmoins mis à distance par la verbalisation de son poème : « *Julien lui lit son poème, à voix haute, comme s'il s'agissait d'un texte étranger à lui-même* » [29]. Julien endosse, au demeurant, le rôle de scripteur puisqu'il est représenté au travers de sa passion pour l'écrit : « *Julien aime écrire. Le mystère des mots qui bleussent le papier sans qu'on sache vraiment d'où ils viennent l'intrigue, parfois jusqu'à l'angoisse.* » [40] Son attachement à la raison graphique est investi d'une fonction lénifiante : « *J'écris pour oublier que je vis englué comme le papier peint à fleurs sur son mur de ciment.* » [30] La littératie est donc à la

⁵³⁹ En 2000, *Cœur andalou* est réédité par Flammarion, cette fois-ci (et non plus par Hachette Jeunesse comme en 1994) et s'intitule alors, fort significativement, *L'ombre de papier*.

fois valorisée ou « axiologisée » et « incorporée »⁵⁴⁰, par Julien, l'*homo litteratiens*⁵⁴¹. Un autre exemple en est offert, par Jésus Betz, lui aussi épistolier et qui recourt à cette image frappante : « Je me tiens droit comme un « i » et ma tête fait le point. » [*Jésus Betz* : 5]

À l'exemple de la lettre, le journal intime de Louise signifie un subterfuge narratif propice à dévoiler l'intériorité du personnage. Dans cet espace du biographique⁵⁴², se manifeste également son « assignement scriptural »⁵⁴³. La page du journal intime de Louise, à l'image de la lettre, est explicitement adressée à un destinataire, par une formule d'appel initiale : « Cher Léo ». Cette adresse à un autre n'est toutefois, qu'un simulacre, en ce sens qu'elle sert de prétexte à l'écriture de soi à soi-même. L'écriture spécifique au journal intime est, ainsi, sous le sceau de la réflexivité et donc de la liminarité. Elle rompt en effet avec le dialogisme inhérent à l'échange langagier. Le récit *De l'autre côté du mur* est d'ailleurs monophonique, contrairement à *Le cœur andalou*. Aussi, la narratrice du récit - qui repose majoritairement sur le discours indirect libre - et l'auteure du journal intime ne forment-elles qu'une seule et même voix, monologale, qui plus est. Cette voix est, par ailleurs, chargée d'oralité, comme l'exprime la prédominance d'un langage expressif et de la modalité exclamative. L'oralité du journal intime s'avère une oralité rhétorique ou oratoire (parce que destinée à soi-même) mais aussi rituelle parce que cyclique ou répétitive. En effet, si Louise ne tient pas son journal quotidiennement, elle y recourt tout de même de manière régulière et somme toute rituelle.

L'assignation à la raison graphique de la petite Alice s'exprime par la mise en scène de son imaginaire littéraire, libre et spontané. Celui-ci est motivé par son prénom et, en somme, par son identité même. Le nom propre « Alice », neutre et dénotatif, est alors investi de diverses connotations. Il rompt avec « l'ordre ortho-graphique »⁵⁴⁴, afin de déployer sa richesse tant sémantique que poétique. Comme le soutient Roland Barthes : « Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques. »⁵⁴⁵ L'accent est davantage porté sur la fonction de signification que d'identification du nom du personnage⁵⁴⁶. Il est ainsi fait écho à la morale de la Duchesse énoncée dans *Alice au pays des merveilles* : « Occupez-vous du sens, et les mots

⁵⁴⁰ Privat (J.-M.), « La littérature... », *op.cit.*, pp. 218- 219.

⁵⁴¹ Privat (J.-M.), « Un habitus littéraire », *op.cit.*, p. 126.

⁵⁴² Privat (J.-M.), « La littérature... », *op.cit.*, p. 225 : « Ainsi, l'espace graphique devient-il ipso facto un espace biographique, plus exactement une coalescence du bio-graphique [...] ».

⁵⁴³ Privat (J.-M.), « La littérature... » *op.cit.*, p. 216.

⁵⁴⁴ Privat (J.-M.), « La soupe à l'alphabet. Entretien avec Jack Goody », in Goody (J.), *Pouvoirs et savoirs de l'écrit.*, pp. 235-245 et p. 245.

⁵⁴⁵ Barthes (R.), « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in Claude Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34.

⁵⁴⁶ Colin (E.), « L'onomastique littéraire », in *Poétique* 54, 1983, pp. 233- 253 et p. 235. Francis Corblin rappelle notamment les trois fonctions du nom propre : identifier, classer et signifier.

s'occuperont d'eux-mêmes. »⁵⁴⁷ Le prénom « Alice » - en tant qu'embrayeur narratif et culturel - signifie d'ailleurs la parenté littéraire de l'héroïne de l'album *Cœur d'Alice* avec celle du récit lewissien, ainsi qu'avec son univers merveilleux. L'analogie touche également à la création d'un langage enfantin :

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 qu'est assignée aux jeux de langage. Il y aurait un langage adulte, froid, logique, conséquent, et par ailleurs un langage d'enfant, sémantiquement libre, irrationnel, inattendu. Par deux langages d'ailleurs, mais un seul qui porterait un avers et un revers. L'une des conséquences de cet illogisme langagier est déterminante pour la littérature de jeunesse.⁵⁴⁸

À l'image du récit de Lewis Carroll, *Cœur d'Alice* montre la « mise en question du langage en tant que tel »⁵⁴⁹ et corrélé à un questionnement sur l'identité. La phrase « Alice s'amuse », inscrite en majuscules, ouvre sur la cosmologie métalangagière de la fillette. [Annexe : 8] Aussi, les lettres de son prénom sont-elles désarticulées et ré-articulées à foison, dans l'espace de la page de l'album. Se manifeste un « ludique désordre rhétorique »⁵⁵⁰, dans lequel écrit et oral interfèrent. Ce dialogisme est motivé par les correspondances établies entre les phonèmes et les graphèmes. L'écriture est représentée à la fois par le principe de l'homonymie et par celui de la polygraphie du prénom « Alice ». S'esquisse alors une véritable herméneutique du langage onomastique, par le biais du principe de la décomposition/ recombinaison du mot. Le prénom « Alice » s'expose, dans sa bonne orthographe, en haut et à gauche de l'illustration. Il se détache des autres énoncés, par la position verticale qu'il occupe. Ce substantif est, par ailleurs, décomposé en deux unités phonétiques : « A » et « lice » qui sont notamment accentuées par le signe diacritique du trait d'union. Ces deux sons engendrent des jeux de mots, diverses graphies et des rimes. De fait, comme l'affirme Jack Goody, « Ecrire, c'est se donner la possibilité de séparer et de remettre en ordre arbitrairement. »⁵⁵¹ Se dévoile la mise en corrélations, parfois fantaisiste, des signifiants et des signifiés du prénom de la fillette : « A-liss-E », « Alice à hélice ». La première orthographe est reprise et est entrecoupée du syntagme « glisse ». Cette re-création/ récréation du langage se cristallise autour d'effets à la fois visuels et verbaux. Aussi, les nombreuses répétitions de la lettre « s », en une longue ligne continue, miment l'impression de glissement. Il en est de même des allitérations en « s ».

⁵⁴⁷ Lewis (C.), *op.cit.*, p. 136.

⁵⁴⁸ Prince (N.), *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 98.

⁵⁴⁹ Gattégno (J.), *Préface à Alice au pays des merveilles, op.cit.*, p. 21.

⁵⁵⁰ Privat (J.-M.), « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82, 2013, consulté le 15 Mai 2017, disponible sur : <http://recherchestravaux.revues.org/585>

⁵⁵¹ Goody (J.), *Entre l'oralité et l'écriture, op.cit.*, p. 80.

Le nom propre « Alice » se trouve donc re-sémantisé et poétisé. S'illustre ainsi le postulat de Roland Barthes : « On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme Nom propre : le matériau sémique [...] vient remplir le propre d'être, le nom d'adjectif. »⁵⁵² Le prénom « Alice », tout comme ses différents homophones sont « étoilés »⁵⁵³. « Ce travail pluriel de la signifiante se déploie du signifiant graphique et phonique jusqu'aux structures symboliques qui configurent l'intraculture du texte littéraire. »⁵⁵⁴ Ainsi, se dessine une écriture polylogique porteuse de la polyphonie culturelle de la langue. Parce que le prénom est le pivot de la narration visuelle et textuelle de l'album, il achoppe sur un jeu réflexif. Par la création d'identités plurielles, fragmentées et donc vacillantes, la fillette révèle sa liminarité tant linguistique qu'ontologique ou socio-culturelle et en résonance avec son physique foncièrement liminaire.

La page de l'album, conçue ici comme l'espace de la logosphère, fait interférer la représentation graphique de la parole et sa représentation phonique. Ainsi, cette page emplies d'écritures fonctionne aussi comme une page propice à la lecture (en l'occurrence, pour le jeune lecteur de l'album). Les lettres et les mots sont appelés à être déchiffrés, suivant des méthodes pédagogiques. Le code alphabétique est ainsi mis en exergue, notamment par l'inscription des six voyelles ainsi que par des références implicites à l'abécédaire et au syllabaire. Sont ainsi mis en lien une lettre - mais aussi un graphème/phonème - et un mot : « A comme Amour et Lisse comme délice. » Cette scission en deux unités phonétiques fait également écho à la méthode de lecture - et aussi consécutivement d'écriture - syllabique. Par ailleurs, le prénom Alice est comme épelé, en ce sens que les lettres sont séparées par un trait d'union. Cette mise en ordre des lettres du prénom « Alice » s'accompagne d'un méta-commentaire de la fillette : « A-l-i-c-e : c'est pourtant pas compliqué ! ». La parole par conséquent s'énonce ou se dicte. Par l'acculturation à la raison graphique et verbale d'Alice, affleure sa cosmologie langagière (son idiolecte⁵⁵⁵) et identitaire. Celle-ci est pétrie de culture, notamment de la culture de la langue, comme le sous-tend l'homophonie intertextuelle entre « Alice » et « Ulysse ». L'écriture et le langage sont d'ailleurs saisis en tant qu'outils culturels⁵⁵⁶. L'album reflète l'expérience singulière que la petite fille fait de la littératie, dans sa forme objectivée⁵⁵⁷. S'énonce, de fait, la culture écrite matérialisée, à travers le système des lettres et des mots. Or, cette littératie est entremêlée d'une oralité à la fois rhétorique, pédagogique ou encore artistique⁵⁵⁸. En effet, les combinatoires de graphèmes et de phonèmes sont

⁵⁵²Barthes (R.), *S/Z*, in *Œuvres complètes III*, 1968-1971, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 279.

⁵⁵³Barthes (R.), « *Le texte étoilé* », in *S/Z*, *op.cit.*, pp. 20-21.

⁵⁵⁴Privat (J.-M.), « Ethnocritique, signes de naissance », in David (A.-M.), Popovic (P.), *Les douze travaux du texte*, *op.cit.*, pp. 27-42 et p. 39.

⁵⁵⁵Bourdieu (P.), *Langue et pouvoir symbolique*, *op.cit.*, p. 61 : « [...] chaque locuteur se fait un idiolecte avec la langue commune ». Aussi, le discours d'Alice est-il particularisé, stylistiquement.

⁵⁵⁶Goody (J.), *op.cit.*, p. 194.

⁵⁵⁷Privat (J.-M.), « La littératie... », *op.cit.*, p. 218.

⁵⁵⁸Privat (J.-M.), « La littératie... », *op.cit.*, p. 222.

empreints à la fois de ludisme et de didactisme. S'esquisse ainsi la poétique culturelle de *Cœur d'Alice* qui fait la part belle aux mots. Ceux-ci se font image et font sens, en entremêlant le narratif et le poétique. La mise en pages conjonctive de cet « iconotexte »⁵⁵⁹ tisse ainsi des effets de contiguïté (et même de simultanéité) entre les messages verbaux et visuels. Tel est le signe d'une « coélaboration et [d'une] coréception des deux dimensions [texte et images/ illustrations] » qui sont alors dans « un rapport de complémentarité réciproque »⁵⁶⁰

L'iconotexte joue ici sur « la prédominance visuelle de la composition : textes et images sont traités sur le même plan, celui de l'image. »⁵⁶¹ Les lettres et les syllabes sont projetées sur l'espace de la page droite. Elles occupent donc tout le premier plan, à l'inverse des deux personnages imaginaires qui figurent en bas de l'image. Les signes graphiques revêtent une dimension esthétique, à travers des effets plastiques et typographiques. Aussi, la pratique littéraire d'Alice use-t-elle de la technique artistique du découpage/ collage de lettres. De même, la composition iconographique donne à voir une variation des typographies et des coloris. Dans cette symbolique orchestration de lignes d'écriture, se côtoient les lettres majuscules et les lettres minuscules, les lignes droites - verticales et horizontales - et les lignes courbes ou en arcs de cercle. Cette cartographie de l'écrit rompt avec l'ordonnement en « une régularité absolue »⁵⁶² de la « littératie infrastructurelle »⁵⁶³. S'illustre donc un dérèglement tant langagier que culturel. En revanche, le principe du sens conventionnel de la lecture - et en somme de l'écriture - se trouve respecté.

À l'image de la page droite, la page de gauche est, elle aussi, consacrée à la pratique littéraire. [Annexe : 7] Des mots, inscrits dans des étiquettes, sont accrochés sur des animaux et des fleurs imaginaires. Or, ces termes sont le plus souvent en décalage sémantique avec les objets auxquels ils sont associés. S'établissent ainsi des correspondances arbitraires qui créent un effet de distanciation par rapport à l'ordre de la nature. La logique iconographique à l'œuvre se situe « aux marges de la langue »⁵⁶⁴, et par là-même, en marge de l'ordinaire. Une homogénéité émerge donc au sein même de l'apparente hétérogénéité sémantique. En effet, la nature constitue précisément le noyau thématique structurant la liste lexicographique mentionnée. Cette séquence iconographique de l'album joue, une fois encore, sur la recréation linguistique et symbolique du monde. Et la poétique culturelle à l'œuvre a trait au monde de l'enfance. Le langage qui repose sur le procédé de

⁵⁵⁹ Leclaire-Halté (A.), Maisonneuve (L.), « L'album de littérature de jeunesse : genre, forme et/ou médium scolaire ? », *op.cit.*, p. 52. *Cœur d'Alice* se définirait en effet comme un « iconotexte », dans la mesure où le rapport entre le texte et l'image est à « dominance bidirectionnelle », pp. 51-52.

⁵⁶⁰ Leclaire-Halté (A.), Maisonneuve (L.), « L'album de littérature de jeunesse : genre, forme et/ou médium scolaire ? », *op.cit.*, p. 52.

⁵⁶¹ Van Der Liden (S.), *Lire l'album*, *op.cit.*, 2006, p. 148.

⁵⁶² Privat (J.-M.), « Un habitus littéraire », *op.cit.*, p. 129.

⁵⁶³ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 130.

⁵⁶⁴ Roger (M.-S.) et Bureau (A.), « Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue. Le petit Roi de Rêvolie », *Strenae* [En ligne], consulté le 12 Juin 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/strenae/964>

l'énumération est, en effet, simple. Il est réduit à des substantifs dénotatifs, tels que « les oiseaux », « mes vacances », « soleil » ou « jardin », ou encore à une phrase minimale comme « J'aime ». Ce verbe aimer, à l'exemple de l'interjectif « Chouette », témoigne des émotions et donc de la subjectivité d'Alice. Quant à l'injonctif « Observez », il exprime une clé de déchiffrement du système de pensées de la fillette. Le langage écrit est saisi dans sa fonction de classification et de réagencement du monde, en raison des combinatoires entre les concepts et les objets (ou entre les signifiés) qu'il établit. Une distanciation par rapport au langage commun effleure à travers le désordre et la (re-)mise en ordre des signifiés.

La petite Alice figure au milieu de ce décor de dessins et de mots dont elle est la narratrice à la fois visuelle et verbale. Aussi, son portrait iconique de la page de gauche entre-t-il en résonance avec son portrait verbal de la page de droite, au sein duquel son nom fait corps. Cette séquence iconographique s'ancre autour de la polylogie, c'est-à-dire l'intrication de « l'oralité et de la scripturalité »⁵⁶⁵. S'exprime l'incorporation à l'écrit d'Alice et, en somme, « son rapport oral au monde : à l'expérientiel à corps présent. »⁵⁶⁶ : « Avec ses oreilles, Alice suce les mots comme des bonbons au citron ». Le monde et son langage sont focalisés à travers les perceptions, synesthésiques et esthétiques, de la fillette. Se trouve alors signifié un dérèglement vis-à-vis du langage commun et de l'ordre des choses. La cosmologie d'Alice se fait poétique, en raison des analogies tissées. La comparaison entre les mots et les « bonbons au citron » se réfère à l'imaginaire culturel enfantin. Par la force évocatrice du langage, s'exprime une expérience symbolique et esthétique du monde, alors marquée par la confusion des sens. La richesse de cet album tient à son plurisémiotisme qui crée ainsi un jeu polyphonique. Comme le souligne Marie-Christine Vinson, au sujet de la logogenèse au cœur de l'album de littérature de jeunesse, *Cœur d'Alice* « peut alors se comprendre comme un récit d'initiation, initiation au jeu dans la langue mais aussi à l'imaginaire et à l'onirique présents dans la langue. »⁵⁶⁷ Et l'héroïne de *Cœur d'Alice* de s'initier aux « forêts de symboles »⁵⁶⁸ baudelairiennes.

Regarde en haut renverse la posture narrative déployée par *Cœur d'Alice*. De fait, ce n'est plus le verbal qui se fait iconique mais l'inverse. Apparaît ainsi la poétique culturelle de cet autre iconotexte, créé par l'auteur et illustrateur coréen, Jin-Ho Jung. En effet, les corps à peine esquissés des personnages figurent foncièrement des corps géométrisés et donc graphiques. Ils sont alors semblables aux pictogrammes du syllabaire coréen : le hangul. Cette écriture, qui privilégie les lignes droites et les cercles, fait écho aux corps schématisés des personnages, alors réduits à l'ovale

⁵⁶⁵Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p. 53.

⁵⁶⁶Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 47.

⁵⁶⁷Vinson (M.-C.), « Ethnocritique et littérature de jeunesse », *in op.cit.*, p. 50.

⁵⁶⁸Baudelaire (C.), « Correspondances », *in Fleurs du mal*, Paris : Poulet-Malassis & De Broise, 1857.

de leur tête et aux traits de leurs corps. De plus, dans cet univers épuré, la technique du noir et blanc symbolise la pratique littéraire. Les corps des passants sont, de fait, pareils à des traces écrites sur une page blanche. En tant que symboliquement « littérisés »⁵⁶⁹, ils sont également alignés en lignes droites et parallèles, suivant « l'ordre graphique »⁵⁷⁰. L'espace de l'album - celui de la rue passante - est structuré comme un espace de l'écrit, à l'image d'un livre ou d'un cahier d'écolier. Cette « infrastructure de l'écrit »⁵⁷¹ reflète le capital littéraire incorporé⁵⁷², au travers duquel le monde perçu « à travers des catégories littéraires »⁵⁷³. Quant au corps de Suji - à peine esquissé - il est aligné suivant l'axe de la rambarde de la fenêtre. Le portrait iconique, fragmentaire, de Suji, à l'exemple de ceux des autres personnages, est stylisé par des lignes : le tracé de ses avant-bras, ainsi que par des courbes : l'arrondi du haut de sa tête. Ce dispositif du « rectangle pensant »⁵⁷⁴ se répète, parallèlement, d'une page à l'autre de l'album. En définitive, se trouve ainsi matérialisée et même incorporée la raison graphique - latente - des personnages.

La même figuration de la littérature incorporée est donnée à voir par les corps écrivant des élèves. L'enfant assis derrière son pupitre, à l'exemple de l'enfant au tableau est un des *topoi* des représentations littéraires et iconiques de l'enfant à l'école. A l'image de leurs tables d'écolier, leurs corps sont alignés et même rangés en lignes droites et parallèles. Aussi, les scènes de classe esquissées dans *Ma meilleure copine*, *Alexis le petit garçon qui ne peut pas marcher* ou encore dans *La petite fille à la jambe de bois* se cristallisent-elles autour de ce dispositif spatio-corporel. Parce que les élèves symbolisent des « corps d'écriture », ils sont semblables aux lignes de leur cahier posé sur leur table. Ils sont également montrés un stylo à la main et incorporant de cette manière « les gestes graphiques »⁵⁷⁵ de la culture écrite. Ils sont donc dépeints au travers de leurs corps « civilisés » ou domestiqués⁵⁷⁶ et auto-disciplinés⁵⁷⁷. Ils font montre de l'« auto-discipline graphique »⁵⁷⁸ imposée tacitement à l'élève. « Or, entrer en littérature oblige à oublier son corps, du moins en euphémiser les manifestations, en canaliser la spontanéité et en contraindre la vigueur. »⁵⁷⁹ Aussi, l'enfant ou l'adolescent handicapé se plie-t-il lui aussi à cette règle de la bonne posture corporelle de l'élève. Il est représenté corrélativement comme un corps littéraire et comme un « corpus clausus ». Aussi, son corps handicapé est symboliquement effacé et normalisé parce

⁵⁶⁹ Foucault (M.), « Les corps dociles », *op.cit.*, pp. 135-138.

⁵⁷⁰ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 48.

⁵⁷¹ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 50.

⁵⁷² Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 218.

⁵⁷³ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 48.

⁵⁷⁴ Privat (J.-M.), « Un habitus littéraire », *op.cit.*, p. 129.

⁵⁷⁵ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 48. Jean-Marie Privat montre ainsi qu'entrer en littérature : « c'est l'emprise de l'écrit sur l'oral et, surtout, c'est la maîtrise et l'incorporation des gestes graphiques. »

⁵⁷⁶ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 109.

⁵⁷⁷ Privat (J.-M.), « Un habitus littéraire », *op.cit.*, p. 229.

⁵⁷⁸ Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.* p. 50.

⁵⁷⁹ Vinson (M.-C.), « Comment Gaspard, Rémi et Clopinet apprennent à lire... », *op.cit.*, p. 71.

qu'agrégé ou incorporé dans la communauté des corps « ordonnés » de scripteurs du « groupe-classe ».

Penny et ses camarades incarnent, de prime abord, des élèves aux corps disciplinés parce que sagement assis derrière leurs pupitres, parallèlement alignés. Néanmoins, sur la page de droite qui fait face à cette représentation idyllique, surgit le « désordre graphique » ou « la déraison graphique ». Au premier plan de l'illustration, figurent les corps indisciplinés de Penny et de sa camarade qui se bagarrent. L'autocontrôle du corps imposé à l'élève vole brusquement en éclat. Les corps de Penny et de sa camarade sont sur-exposés au regard d'autrui, par leur trop grande proximité. Ils sont également porteurs non seulement de démesure mais aussi d'une certaine forme d'exubérance, comme en attestent leurs visages grimaçants. Ces « corpus aperti » et grotesques apparaissent comme insubordonnés et en somme transgressifs vis-à-vis de la discipline scolaire ainsi que des règles de savoir-vivre. Parce qu'elles sèment la zizanie, Penny et sa camarade provoquent alors une situation charivarique⁵⁸⁰. Bien qu'elle soit source de dérèglement par rapport à l'ordre scolaire, la bagarre apparaît comme une règle dans le microcosme de « l'entre-enfants ». Elle constitue d'ailleurs « une conduite de protestation rituelle »⁵⁸¹ de la culture enfantine. De même, un charivari comme pratique langagière⁵⁸² est relaté dans *Le complexe de l'ornithorynque* :

« Couldn't you make less noise ? Can't you be quiet for a seconde ? Mais impossible pour le professeur de rétablir le calme. Chacun s'agite, range, se lève, le prof termine de donner ses consignes dans le désordre général. Je fais comme les autres, mais avec une sorte de lenteur parce que je continue de me sentir un peu bizarre. [...] » [27-28].

Le chahut ou « charivari scolaire »⁵⁸³, exprime une oralité rituelle. Éclate la cacophonie du « groupe-classe », alors en porte-à-faux avec la parole maîtrisée, ordonnée et enfin légitime de l'enseignante.

Nous avons tenté de démontrer, dans cette partie, comment le parcours narratif de l'enfant et de l'adolescent handicapés est déterminé par leur habitus tant ludique que littérarien. Se joue alors leur construction ou leur formation en tant qu'être social. Et Norbert Elias de soutenir, dans *Les transformations de l'équilibre « nous-je »* : « l'existence de l'homme en tant qu'être individuel est indissociable de son existence en tant qu'être social. »⁵⁸⁴ Le parcours narratif des personnages de notre corpus se construit en somme, à travers leur « habitus social », défini par son interaction avec

⁵⁸⁰ Privat (J.-M.), « Essai d'ethnologie du texte littéraire : Les charivaris dans « Madame Bovary », *Ethnologie française*, n°3, 1988, pp. 291-295 et p. 292.

⁵⁸¹ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 293.

⁵⁸² Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 293.

⁵⁸³ Privat (J.-M.), « *Littératie...* », *op.cit.*, p. 222.

⁵⁸⁴ Elias (N.), *La société des individus*, Paris : Fayard, 1971, p. 241.

les autres personnages, eux valides. L'habitus social est par conséquent conditionné par « l'identité je-nous »⁵⁸⁵.

Faisons à présent un détour par l'univers narratif et culturel des contes merveilleux afin de mieux questionner le parcours initiatique du personnage handicapé.

II Homologies culturelles et génériques entre littérature de jeunesse (notre corpus, plus spécifiquement) et conte merveilleux

Nous faisons l'hypothèse que les récits de littérature de jeunesse de notre corpus, par leur logique narrative, esthétique et culturelle, entretiennent une homologie fonctionnelle avec les contes merveilleux. Nous nous proposons d'éclairer le parcours narratif et initiatique du personnage à partir de certaines des fonctions⁵⁸⁶ (ou couples de fonctions) établies par Propp : manque/ manque comblé, imposition/ accomplissement d'une tâche difficile ou encore départ/ retour. L'enjeu narratif des récits de notre corpus consiste dans le passage d'une situation de déséquilibre à une situation d'équilibre ou, en termes proppiens, d'une situation de manque à une situation de manque comblé. En cela ces récits se rapprochent de la structure des contes de « type ascendant » - selon la typologie de Denise Paulme⁵⁸⁷. Le manque initial du protagoniste est comme dans le conte merveilleux déclencheur de l'action ainsi que de la quête du personnage.

Le besoin ou le manque initial représentent une situation. On peut imaginer qu'avant le début de l'action, cette situation existait depuis des années. Mais il arrive un moment où le quêteur lui-même, ou le mandateur, comprennent que quelque chose manque, et ce moment est celui de la motivation : il entraîne l'envoi (B), ou bien directement la quête.⁵⁸⁸

L'objet du manque - ici sous la « forme rationalisée »⁵⁸⁹ du manque de mobilité - est le plus souvent exposé dès la situation initiale des albums et des romans. Il arrive aussi qu'au cours de l'action des phases successives de « dégradation »⁵⁹⁰ viennent à provoquer une situation de manque. La perte du corps valide des personnages accidentés est corrélée à la perte de l'équilibre mental ainsi qu'à la perte du lien social. La situation de manque détermine non seulement « l'engagement de l'intrigue »⁵⁹¹ mais aussi une partie de son développement. Les personnages d'enfants ou

⁵⁸⁵Elias (N.), *op.cit.*, p. 241.

⁵⁸⁶Propp (V.), *Morphologie du conte*, Paris : Éditions du Seuil, 1970 (1965), p. 31.

⁵⁸⁷Paulme (D.), « Morphologie du conte africain », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n°45, 1972. pp. 131-163 et p. 135, consulté le 28 Novembre 2017, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1972_num_12_45_2775. Bien qu'il s'agisse d'une typologie des contes africains, elle nous paraît pouvoir caractériser des contes (et même, en ce qui concerne notre corpus, différents autres récits) d'autres origines

⁵⁸⁸Propp (V.), *op.cit.*, p. 93.

⁵⁸⁹Propp (V.), *op.cit.*, p. 47.

⁵⁹⁰Paulme (D.), *op.cit.*, p. 136.

⁵⁹¹Ténèze (M.-T.), « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, 18, n°1/3, 1970, pp. 11-65.

d'adolescents handicapés s'apparentent aux « héros-quêteurs »⁵⁹² des contes. Leur quête d'autonomie et d'épanouissement correspondrait à la tâche difficile à accomplir qu'ils s'imposent à eux-mêmes. Les protagonistes sont effectivement souvent les propres mandateurs de leur quête, laquelle est souvent conditionnée par un « départ »⁵⁹³ ou une « fuite »⁵⁹⁴ hors du foyer familial. Ce départ vise à ce que « l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut. »⁵⁹⁵ Le franchissement de seuils et d'obstacles conduit au dépassement de soi. Le plus souvent les déplacements dans l'espace naturel participent de la « gestation d'un nouvel individu »⁵⁹⁶. Cette dynamique concerne tous les déplacements du protagoniste qu'ils soient effectifs ou uniquement imaginaires. Le parcours initiatique du personnage passe par « la mise en marge du personnage (la phase liminaire est dans le modèle van gennepien celle des épreuves et transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité)⁵⁹⁷. À son retour dans son domicile et/ou dans son village le personnage s'est agrégé aux autres, c'est-à-dire qu'il a « [trouvé] sa place en fonction de son sexe et du moment dans le parcours de vie. »⁵⁹⁸ L'expérience de la propre altérité (physique et morale ou spirituelle) du personnage handicapé ne passe pas nécessairement par un voyage initiatique mais peut se tenir au sein d'un seul et même espace. En effet, à cause de leur manque de mobilité, certains personnages de notre corpus demeurent en permanence dans l'espace clos de la chambre ou de la maison qui symbolise alors leur « espace initiatique »⁵⁹⁹. Leur épreuve existentielle passe par la médiation d'objets auxiliaires tels que la peinture dans *La poupée cassée*, un cheval en bois et une balançoire dans *La maison sans escalier* ou encore des échanges épistolaires dans *Le cœur andalou* et *Les cent mille briques*. Ces « héros-quêteurs » sont aidés dans leur quête par des personnages - que l'on pourrait nommer « auxiliaires »⁶⁰⁰ : la famille et les amis. Ces derniers les aident alors à établir ou à rétablir une situation d'équilibre et à « réparer le manque »⁶⁰¹. Ils sont aussi confrontés à des personnages « agresseurs »⁶⁰² qui se caractérisent par leurs paroles et leurs actions malveillantes et discriminantes. Ces adversaires leur infligent même parfois un « méfait » ou alors ils engagent une lutte avec eux. Ainsi, les héros ou héroïnes de *Robinsone*, *Jésus Betz*, *Mary la penchée*, *Chant de mines*, *La petite fille soulevant un coin du ciel* ainsi que de *La petite fille à la jambe de bois* subissent les brimades verbales et physiques de leurs pairs. Dans plusieurs récits, les personnages

⁵⁹² Propp (V.), *op.cit.*, p. 48.

⁵⁹³ Propp (V.), *op.cit.*, p. 97. Propp parle du « départ en vue de la quête ».

⁵⁹⁴ Propp (V.), *op.cit.*, p.51.

⁵⁹⁵ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 27.

⁵⁹⁶ Calame-Griaule (G.), « Chemins de l'autre monde », *Cahiers de littérature orale*, n°39-40 « Autres Mondes », 1996, p. 30.

⁵⁹⁷ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 28.

⁵⁹⁸ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 191.

⁵⁹⁹ Calame Griaule (G.), « Chemins de l'autre monde », *op.cit.*, p. 33.

⁶⁰⁰ Propp (V.), *op.cit.*, p. 96.

⁶⁰¹ Propp (V.), *op.cit.*, p. 96.

⁶⁰² Propp (V.), *op.cit.*, pp. 40-46.

initialement « agresseurs » se changent progressivement en « auxiliaires ». Après avoir tout d'abord mis en difficulté le héros, ils finissent par se comporter avec lui avec bienveillance et aussi à lui prêter assistance dans sa quête. Le regard qu'ils posaient sur le handicap s'est de fait amélioré. Tel est le cas dans *Le lapin à roulettes*, *La petite fille à la jambe de bois*, *Les ailes brisées*, *Le chat loupé*, *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la « syntaxe du conte » est orientée vers « la réparation du méfait ou du manque »⁶⁰³. Vladimir Propp précise que « c'est ici que le conte est à son sommet. »⁶⁰⁴ Le comblement du manque initial constitue aussi le ressort narratif de la plupart des récits étudiés. Pour autant dans notre corpus le manque n'est que partiellement comblé. De fait, quelques rares œuvres de notre corpus donnent à voir la réparation du corps handicapé. Tel sera d'ailleurs l'objet de notre sous-partie consacrée au corps re-fait et « normalisé »⁶⁰⁵. L'évolution physique positive du personnage - devenu valide - correspond dans le modèle proppien à une « transfiguration »⁶⁰⁶. La guérison du personnage résulte de régimes de créances antinomiques. Dans le « système de créances positivistes »⁶⁰⁷ et scientifiques, la réparation du corps handicapé s'explique de façon rationnelle par un acte chirurgical. Songeons ainsi à Charlotte, dans *Robinson*. A l'inverse, la guérison d'Estelle (*La petite fille soulevant un coin du ciel*), celle d'Antoine (*La charrette à remonter le temps*) ou bien celle de Koumen (*Koumen et le Vieux Sage de la montagne*) relèvent des créances magico-spirituelles des récits en raison de leur caractère miraculeux. Ces représentations s'inscrivent dans le registre du merveilleux - alors « naturalisé », c'est-à-dire allant de soi - et entrent ainsi en résonance avec la logique des contes. Dans les contes merveilleux, la fin de la malédiction ou de l'enchantement met fin à la métamorphose du héros qui recouvre alors son apparence corporelle. De même, l'enrayement de la malédiction qui pèse sur Estelle et sur Koumen, induit l'effacement de leur infirmité. Les personnages recouvrent leur mobilité grâce au pouvoir surnaturel d'un guérisseur qui représente un « auxiliaire magique »⁶⁰⁸. Le « Mage médecin » qui soigne Bastien porte en lui la coalescence des deux systèmes de créances : positiviste et magico-spirituel. Le rétablissement du corps conduit au dénouement heureux du parcours narratif du personnage. Il favorise notamment son agrégation sociale parmi les autres qui deviennent les « siens ».

⁶⁰³ Propp (V.), *op.cit.*, p. 168.

⁶⁰⁴ Propp (V.), *op.cit.*, p. 66.

⁶⁰⁵ Tels seront les propos conclusifs de notre deuxième partie sur les représentations du corps handicapé.

⁶⁰⁶ Propp (V.), *op.cit.*, p. 169. L'une des formes de « transfiguration » renvoie précisément à la « nouvelle apparence corporelle ».

⁶⁰⁷ Ménard (S.), « les créances du roman : le revenant dans Thérèse Raquin », in *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires* [En ligne], vol.9, 2014. Consulté le 28 Novembre 2017, disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/972/832>

⁶⁰⁸ Propp (V.), *op.cit.*, p. 55.

La plupart des personnages d'enfants et d'adolescents handicapés ne voient pas leur état de santé s'améliorer ou alors de façon minime. Leur état de manque dû à leur condition physique ne peut donc pas être complètement comblé. Il s'agit alors d'instaurer un état d'équilibre, en dépit de ce déséquilibre ou de cette incomplétude. La fonction décisive du « manque comblé » est donc remaniée et transposée, suivant l'idéologie narrative ainsi que la poétique culturelle des œuvres.

Les récits jouent sur les variations autour du comblement ou de la compensation. Nombre de subterfuges sont mis en place pour favoriser la mobilité du protagoniste à travers des objets ou des moyens (symboliquement) magiques, tels cape volante, une jupe à roulettes, des ailes d'or... Ces dons signifient la surcompensation du handicap. La même fonction est investie par les déplacements - vers l'autre monde - de l'enfant ou de l'adolescent, sur le dos d'un animal. Enfin, la métamorphose, qui est un autre palliatif, signifie « la traversée sous la forme d'un animal »⁶⁰⁹. Ainsi, l'album *Comme un poisson dans l'eau* se termine sur la fuite de Sébastien hors du monde réel et sous la forme d'un poisson/sirène. Nous reviendrons sur ces différentes stratégies compensatrices lors de notre partie sur les représentations du corps handicapé. L'imaginaire du personnage constitue également un fécond moyen de repousser les limites du corps handicapé, alors recréé⁶¹⁰. Ainsi, par le biais de son rêve, Mary la penchée redéfinit et même renverse la norme physique afin de ne plus en être écartée. De la même manière, Penny retourne le déficit en un/son avantage, en se servant de sa jambe de bois comme d'une batte de croquet. Le commentaire évaluatif et mélioratif du narrateur insiste sur ce retournement de situation : « A vous dire vrai, elle avait un atout que les autres n'avaient pas : une jambe de bois ! » De fait, son infirmité devient sa force et non plus sa faiblesse : « Depuis ce jour, nul ne regarde de travers la petite Penny, devenue championne de croquet ! » Les jugements subjectifs du narrateur sont autant de « points-valeurs »⁶¹¹ du récit. Ils dictent ainsi au lecteur une ligne de conduite éthique.

De la même manière, les prouesses artistiques ou sportives des autres protagonistes entraînent leur reconnaissance en tant que héros. Ils acquièrent dès lors une autre identité et un autre statut social plus valorisant. Dans ce contexte, le personnage n'est aidé par aucun ressort magique. Seuls interviennent son ingéniosité, son talent ou encore son courage.

De tels récits s'apparentent aux « contes dit réalistes, novellistiques, ou appartenant à la sphère du quotidien »⁶¹²:

En un mot, parmi les contes réalistes, il y en a qui sont construits d'après le schéma compositionnel du conte merveilleux, avec cette simple différence qu'il n'y a en eux rien de surnaturel ou de merveilleux.⁶¹³

⁶⁰⁹ Propp (V.), *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard, 1983, p. 267.

⁶¹⁰ Nous y avons réfléchi, lors de notre partie consacrée à l'imaginaire enfantin.

⁶¹¹ Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, op.cit., pp.35-38.

⁶¹² Propp (V.), *Le conte russe*, op.cit., p. 117.

⁶¹³ Propp (V.), *Morphologie du conte*, op.cit., p. 126.

La quête de soi mène à la situation d'équilibre qui, de même que dans la structure canonique du conte, atteint son apogée lors de la situation finale. Les albums et romans de notre corpus dévoilent différentes variantes au dénouement euphorique du conte qui se termine traditionnellement sur un « mariage et/ou sur une montée sur le trône »⁶¹⁴. Le parcours narratif des personnages de notre corpus est accompli lorsqu'il mène à leur socialisation, grâce à une activité professionnelle, à la réintégration scolaire, à la consécration artistique ou encore grâce à un mariage (ou à tout autre forme de relation amicale ou amoureuse). Le récit se conclut par conséquent sur la « mise en conjonction [...] de la gerbe des personnages, de l'ensemble du personnel de l'œuvre »⁶¹⁵. Les récits de notre corpus textualisent en quelque façon « les diverses modalités du « comment vivre ensemble » »⁶¹⁶. Ils investissent par là même une dimension initiatique qui rappelle bien celle des contes merveilleux de la tradition orale⁶¹⁷. L'expérience initiatique du personnage entraîne par ricochet celle du lecteur. Le texte littéraire symbolise alors un « espace initiatique »⁶¹⁸ qui marque la rencontre entre deux instances (l'une intradiégétique et l'autre extradiégétique).

Le personnage principal ne finit toutefois pas toujours par s'agréger au groupe social. De même, à la fin de certains récits l'équilibre n'est pas encore tout à fait instauré mais seulement en passe de l'être. Bien que le dénouement ouvre sur une note d'espoir, il est loin d'être idyllique. L'optimisme de rigueur dans la littérature de jeunesse (à l'image des contes merveilleux) est donc nuancé. Derrière la fin ouverte des intrigues point une promesse d'avenir et de bonheur pour le personnage handicapé. L'album *Comme un poisson dans l'eau* se conclut alors sur ce souhait : « Adieu Océan, sois heureux dans ta nouvelle vie. » L'optimisme s'entremêle ici au pessimisme. Le petit garçon ne paraît pouvoir trouver la sérénité et donc son équilibre que dans une autre vie et un autre monde. Se trouvent ainsi signifiées en filigrane son exclusion du monde terrestre ainsi que peut-être sa mort. L'éloignement définitif de Sébastien dans un autre monde est aussi évoqué par l'illustration finale. Le petit garçon - figuré en « garçon-sirène » - paraît véritablement prendre le large. Il se perd dans l'immensité de l'océan dépeint par la double page. Il se défait symboliquement de son apparence humaine puisqu'il est assimilé aux ombres des poissons, esquissées en arrière-plan de l'image.

⁶¹⁴ Propp (V.), *op.cit.*, pp. 78-79.

⁶¹⁵ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 25.

⁶¹⁶ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 26.

⁶¹⁷ Propp (V.), *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op.cit.*, p. 470 : « [...] Le cycle d'initiation est la base la plus archaïque du conte. » Or, selon l'auteur, ce cycle de l'initiation renvoie à nombre de motifs, tels que l'exil du personnage, la mutilation, la mort symbolique et la renaissance, la traversée dans l'autre monde ou encore « l'obtention de l'aide magique et de l'aide magique » (pp. 470-471).

⁶¹⁸ Garnier (X.), « Le récit initiatique », *Poétique*, n° 140, 2004, p. 447.

A l'exemple de Sébastien, Rose est dans l'expectative d'un avenir meilleur : « Mais je ne sais rien de ce qui se passera plus tard, personne n'en sait rien. Aujourd'hui, je me dis que la vie m'a joué un sale tour, mais que demain à moi comme à chacun, elle peut offrir des merveilles. Je veux croire en cela. » [151] La jeune fille s'accroche toujours à son rêve immodéré d'être un jour mère : « Pour l'enfant que j'aurai un jour [...] Je le vois déjà cet enfant-là, toute petite moitié de moi. » [151] Ses paroles sont teintées d'optimisme et reflètent alors l'« axiologisation générale du roman »⁶¹⁹ : « La vie comprend, la vie embrasse tout. » [153] Ce commentaire évaluatif et au présent gnomique prend une dimension aphoristique⁶²⁰. Les valeurs éthiques sont ancrées de façon redondante dans le système narratif. Elles sont transmises au lecteur à travers le « discours évaluatif d'escorte »⁶²¹ assumé à la fois par un personnage et par un narrateur. Le lecteur est ainsi incité à garder espoir en dépit des embûches rencontrées. Le parcours narratif du personnage enseigne en filigrane une leçon de vie et de courage.

La fin ouverte du roman *Héros quand même* révèle également une amélioration. Bien que les progrès physiques de Patrick soient minimes, ils sont de bon augure. Même s'il est toujours complètement paralysé, il parvient tout de même à bouger son genou. Ce qui équivaut à une victoire : « Il avait un regard triomphant ». [287] Ses paroles d'espoir, au futur proche se veulent également optimistes : « ça va aller, chuchotais-je. Tu vas finir par survivre. » [287] Et Patrick de rétorquer à sa sœur : « « J'ai déjà commencé », dit-il d'une voix étonnamment puissante. » [287] L'aspect accompli du passé composé corroboré par l'adverbe « déjà » exprime un « état d'expérience »⁶²². Or, l'action - le nouveau départ - se prolonge dans le présent par le biais de l'aspect inchoatif de la périphrase aspectuelle « commencer à »⁶²³. Se manifeste ainsi le « thème de l'initiatique de la deuxième naissance »⁶²⁴ De même, dans *Le cœur andalou* :

Après l'angoisse et l'espoir, un bien-être nouveau, le soulagement aussi redonnent aux objets de l'appartement une couleur perdue et aux gens une présence presque oubliée. Depuis hier, Julien a la sensation d'être neuf, de naître neuf, les yeux grands ouverts sur un horizon embrasé. [110]

Patrick, à l'image de Rose, paraît se tenir sur le seuil entre son ancien statut et son nouveau statut, entre un passé révolu et un avenir proche ou encore entre le déséquilibre et l'équilibre. Dans *Héros quand même*, la représentation du handicap n'est par ailleurs nullement édulcorée. Aussi Patrick incarne-t-il un héros non pas hors du commun parce que doté de pouvoirs surnaturels mais

⁶¹⁹ Leclaire-Halté (A.), *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse*, Metz : Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 2004, p. 159.

⁶²⁰ Leclaire-Halté (A.), *op. cit.*, p. 155.

⁶²¹ Hamon (P.), *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 23.

⁶²² Desclés (J.-P.), Guentcheva (Z.), « Comment déterminer les significations du passé composé par une exploration contextuelle ?, *Langue Française*, n° 138, *Temps et co(n)texte*, 2003, pp. 48-60 et p. 52.

⁶²³ La préposition « à » est ici sous-entendue.

⁶²⁴ Leclaire-Halté (A.), *op. cit.*, p. 57.

bien du quotidien (parce qu'endurant malgré sa fragilité physique). Le garçon est effectivement héroïsé en raison de sa force morale ainsi que de son dépassement de soi.

D'autres récits détournent la convention de la fin heureuse du conte en se concluant par un déséquilibre plus ou moins manifeste. Or, le roman se définit traditionnellement par une logique générique opposée à celle du conte, et ce en raison de son orientation axiologique dysphorique ainsi que de son rapport spécifique aux rites :

Avec les contes le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte.⁶²⁵

Les personnages adolescents, eux, demeurent longtemps enlisés dans la phase de marge et ne finissent pas toujours par s'agréger aux autres ou alors imparfaitement. Ils sont également confrontés à davantage de ratages initiatiques et de déviances que les personnages enfantins. Leur conflit individuel n'est de fait pas pleinement réglé. La trajectoire narrative de John n'est par exemple pas franchement marquée par une issue favorable. Son avenir et par là même son équilibre semblent incertains et donc en suspens. Le roman *La marque de Lucifer* expose en effet une fin ouverte sur une fuite. Afin de se tirer d'une situation périlleuse et conflictuelle entre lui et les représentants d'une école collégiale, John choisit l'exil. Il part rechercher les siens :

Une chose était sûre, il ne resterait pas ici. Trop de « jamais », trop de « plus jamais », et pas assez de vérité. Par où étaient-ils partis ? Quelqu'un avait bien dû les voir s'éloigner. Il interrogerait jusqu'à ce qu'il les retrouve. [...] Il donna une petite tape au laboureur, cala son sac sur son épaule et, cahin-caha, clopin-clopat, il attaqua la descente de la colline. [278].

Le récit s'écarte de la structure du conte ascendant et se pose assurément à rebours du conte merveilleux qui « est la forme où le tragique est à la fois posé et aboli »⁶²⁶. Or, le tragique affleure constamment dans *La marque de Lucifer* et il ne finit même pas par être complètement annihilé. La même logique de l'« anti-conte »⁶²⁷ est à l'œuvre dans *Chant de mines*. Cette pièce de théâtre affiche en effet l'envers du merveilleux - le tragique - même s'il est ici associé au comique. L'œuvre fait plus précisément s'enchevêtrer les « deux pulsions contraires et complémentaires » en tension

⁶²⁵ Fabre-Vassas (C.) et Fabre (D.), « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *préface de Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris : Gallimard, 1995, p. 30.

⁶²⁶ Jolles (A.), *Formes simples*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 192.

⁶²⁷ Jolles (A.), *op.cit.*, p. 191.

dans le conte merveilleux : « L'une, optimiste et manifeste, est celle du parcours réussi, l'autre latente, celle de l'échec en dépit de tentatives pour surmonter les obstacles : pulsion de vie et pulsion de mort. [...] »⁶²⁸ A l'exemple de *La Marque de Lucifer*, dans *Chant de mines* l'équilibre est continuellement mis à mal et suscite différentes « phases descendantes de « dégradation »⁶²⁹. La situation initiale et la situation finale, toutes deux sous le signe du dysphorique, se répondent. Un écho se crée en effet entre la didascalie initiale - « Noël moins deux semaines. « *Un hôpital. Impersonnel. Quelque part dans le monde où les mines antipersonnel font entendre leur douce voix.* » » [9] - et la didascalie finale : « Il sort. Dehors des mines entament une symphonie. Un peu prétentieux. Mais bon... » [94] Une ironie latente sert à l'évocation du contexte de guerre, qui structure la narration. La pièce de théâtre s'ouvre et se ferme par ailleurs sur le personnage de Léo, ainsi que sur son rêve, immuable :

Léo : Moi dans mes rêves je suis super-précis. Je rêve d'être Zinédine Zidane. [...] En fait, je veux juste avoir deux jambes. Et deux pieds aussi. Et jouer au foot comme Zizou. Mais bon. Ça sera dans une autre vie. Peut-être. » [10], « Moi je rêve d'être Zinédine Zidane. Toujours. Mais bon. Ça sera dans une autre vie. Peut-être. [94]

A l'instar des autres personnages cités précédemment, Léo demeure dans l'expectative. L'adverbe « peut-être » modère son espoir qui paraît alors incertain. Seul le personnage de Pad'bol finit par jouir d'un relatif équilibre. Il a quitté l'orphelinat et a été adopté symboliquement par la Mère Noël chez laquelle il vit. Dans une lettre adressée à ses amis « il dit que tout se passe bien. » [93] A l'inverse, le dénouement de la pièce de théâtre s'avère grave et pessimiste pour les deux autres personnages. A cause de leurs manquements culturels, Léo et Mathieu se situent « en dehors d'une norme - en l'occurrence la norme socioculturelle. »⁶³⁰ Ils demeurent toujours dans l'orphelinat et sont toujours sous la menace perpétuelle des explosions de mines antipersonnel. Enfin, ils sont toujours amputés d'une de leur jambe. Seul Léo a une prothèse à sa taille. Le parcours narratif de Léo et Mathieu est donc loin d'être mélioratif. Il est d'ailleurs décrit sans fard. *Chant de mines* s'apparente *a fortiori* à un conte de fées assez sombre mais aussi grotesque. Bien que l'intrigue se déroule au moment de Noël, elle est dénuée de tout merveilleux et de tout enchantement. Elle suscite ainsi en creux, une distanciation à l'encontre de la vision angélique de Noël. Ni la bienséance ni l'optimisme du conte merveilleux ne sont respectés. Pourtant, cette pièce de théâtre ne rompt pas radicalement avec le pacte narratif du conte. Comme l'observe Nicole Belmont :

⁶²⁸ Belmont (N.), *Petit-poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, op. cit., p. 178.

⁶²⁹ Brémond (C.), « Morphologie d'un conte africain », op. cit p. 485.

⁶³⁰ Dumoulin (S.), « Il était une fois une jeune fille, sa chèvre et son petit soulier. La Esmeralda et la douce idiotie de l'enfance », in *Idiots, Figures et personnages liminaire dans la littérature et les arts*, op.cit., p. 41.

[...] il arrive que certains conteurs ne réussissent pas à opérer ce retournement du départ originare tragique vers sa résolution heureuse et pleinement satisfaisante pour l'auditeur. Et curieusement leurs versions sont révélatrices du malheur consubstantiel à l'humanité : la mort. Elles sont comme une tentative de refus de ce pacte fondamental au conte merveilleux.⁶³¹

Chant de mines se rapproche ainsi de la vision du monde non euphémisée mais acerbe et édifiante des contes de Grimm et de Perrault. La virulence qui côtoie le féerique se manifeste au travers de personnages « agresseurs » impitoyables, à l'image de la marâtre ou de l'ogre⁶³². A cette forme première de cruauté répond « la cruauté défensive »⁶³³ ou vengeresse exercée envers les méchants. Dans *Chant de mines*, les « agresseurs » - des « lanceurs de missiles » - sont uniquement représentés au sein du récit par leurs attaques. Cette barbarie s'entremêle à la méchanceté gratuite des enfants entre eux. La violence du récit reflète les angoisses et « la pulsion de mort » des personnages ainsi que des lecteurs enfantins.

Quant au récit *Un violon dans les jambes*, il se caractérise par son « cycle narratif »⁶³⁴, fondé sur la réitération de « séquences primaires (manque, amélioration, etc.) »⁶³⁵. La structure narrative du roman entre ainsi en résonance avec le conte de « type en spirale »⁶³⁶. L'équilibre instauré se trouve de fait rapidement détruit à la suite des déconvenues du personnage principal : « J'ai eu l'impression d'entrer alors dans une sorte de parenthèse. Un tunnel dont le bout resté mystérieusement caché. Je me voyais comme un ours qui hiberne en se disant que le printemps ne viendra plus. » [50] Les motifs de la parenthèse, du tunnel ou encore de l'hibernation, évoquent la suspension du temps et par conséquent la mort symbolique de Bastien. Ce dernier paraît enlisé dans une phase de marge, même lorsqu'il est en pleine ascension sociale. Bien qu'il soit au sommet de sa notoriété, en tant que violoniste il traverse encore des moments de profonde solitude et de mal-être. Il n'a toujours pas atteint la voie vers la résilience, suite à l'accident de la route qui l'a rendu paralysé. Il est alors tiraillé entre le passé et le présent étant donné que son ancien corps valide resurgit constamment dans ses rêves :

Malgré les années qui passaient, je continuais de rêver que je marchais. Je me réveillais la nuit avec cette impression que je marchais. Je me réveillais la nuit avec cette volonté de marcher sur mes deux pieds.

⁶³¹ Belmont (N.), *op.cit.* p. 176.

⁶³² André Jolles présente ces personnages malfaisants comme « la direction tragique » du principe ou « disposition mentale » du conte (*op.cit.*, p. 193).

⁶³³ Chaudoye (G.), Cupa (D.), Marcovici (M.), « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Perrault et de Grimm », *Topique*, n° 116, 2011, p. 185.

⁶³⁴ Brémont (C.), « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n°8, 1968, pp. 60-76 et p. 62.

⁶³⁵ Paulme (D.), *op.cit.*, p. 149.

⁶³⁶ Paulme (D.), *op.cit.*, p. 149.

Une fois dans le noir, je suis tombé. A vingt ans, j'ai pleuré, non pas à cause de la douleur, mais à cause de cette partie de moi dont je n'acceptais pas la disparition. [65]

À cause d'inachèvements (physiques et mentaux), l'état de manque de Bastien est par conséquent loin d'être comblé. Parce qu'il demeure bloqué dans une phase de liminarité, il incarne un personnage « mal passant »⁶³⁷. Il est en proie à des ratages initiatiques « qui parasitent ou entravent le processus normal de socialisation ou de (conform(-is)-)ation sociale comme des ratages culturels (au sens socio -anthropologique du terme). »⁶³⁸ L'initiation de Bastien finit cependant par être accomplie puisqu'il parvient à être complètement agrégé socialement. Ses retrouvailles avec sa bien-aimée participent du comblement d'un de ses manques ainsi que du dénouement optimiste du roman.

Par conséquent, les exemples précédents donnent à voir la réécriture des *scenari* ainsi que de certaines fonctions cardinales du conte merveilleux qui sont souvent allusifs, escamotés ou encore détournés. Comme le souligne Marie Scarpa : « les motifs « empruntés » sont décontextualisés et recontextualisés, réécrits dans l'économie particulière du roman. »⁶³⁹ L'intergénéricité du roman avec le conte est donc latente. En revanche, dans sa structure même, l'album contemporain entretient plus explicitement une parenté littéraire avec le conte. Il en renouvelle la forme par son double système sémiotique c'est-à-dire par une « mise en relation du verbal et de l'iconique »⁶⁴⁰. A l'image du conte, l'album se définit comme une forme narrative brève et relativement simple - basée sur la condensation des événements -, ainsi que par un déroulement narratif linéaire. La définition du conte, donnée par Isabelle Nières-Chevrel, paraît aussi caractériser l'album :

« L'esthétique du conte, forgé par sa transmission orale, est aujourd'hui comprise comme « miraculeusement » adéquate à une réception enfantine : brièveté du récit (privilège de l'action et du dialogue, absence de description), dynamisme et économie narrative (absence de psychologie, personnages qui ne sont que des « emplois »), structures en séquences entre les contes et à l'intérieur d'un même conte [...] »⁶⁴¹.

La rencontre entre le conte et l'album s'avère d'abord une rencontre éditoriale. L'album sert ainsi de support aux contes qui occupent une place prépondérante au sein de la littérature de jeunesse. Les rééditions et transpositions contemporaines des contes traditionnels sont pléthoriques. Elles offrent, par ailleurs, une richesse graphique. Notons enfin que les contes populaires côtoient les contes modernes. L'album est aussi lié structurellement au conte puisqu'il réinvestit la structure

⁶³⁷ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 34.

⁶³⁸ Vinson (M.-C.), « Bécassine ou comment on fait les bécasses », *op.cit.*, p. 26.

⁶³⁹ Scarpa (M.), « Du conte au roman », *op.cit.*, p. 115.

⁶⁴⁰ Nières-Chevrel (I.), « Album », in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op.cit.*, pp. 15-18 et p. 16.

⁶⁴¹ Nières-Chevrel (I.), *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 75.

canonique des contes merveilleux. Les deux cas de figures évoqués se retrouvent dans notre corpus. En effet, certains albums sont précisément définis comme des contes, tels que *Le courage de l'accord'héroniste*, *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*. Et d'autres adoptent les codes culturels de ce genre littéraire, par la mise en scène de sujets et d'éléments merveilleux. *Le petit prince paralysé* en offre une parfaite illustration puisqu'il ré-agence certaines des fonctions proppiennes. L'exposition de la situation initiale s'avère conventionnelle parce qu'elle répond à une « définition spatio-temporelle ». ⁶⁴² L'ailleurs temporel et spatial établi par le conte merveilleux s'exprime par la formule initiale, à la fois magique et ritualisée : « Il était une fois » ⁶⁴³ : « Il était une fois un royaume nommé El Cordoba. Un jour naquit un prince. Sa mère, la Reine, son père, le Roi, l'appelèrent Francisco et commencèrent tout de suite à le dorloter. » Les rôles investis par les personnages sont aussi conformes à la tradition littéraire. « Le futur héros » est présent dès le début de l'intrigue et même dès « le péri-texte éditorial » à travers le titre et le portrait du petit prince sur la première de couverture ⁶⁴⁴. Le parfait équilibre de la situation initiale vole en éclats lorsque se joue le nœud de l'action. La situation de manque est symbolisée par la succession de malheurs qui frappent le petit prince et sa famille : la maladie grave de la reine qui provoque rapidement sa mort, l'affliction du roi qui cause sa mort à lui aussi et enfin, l'infirmité du petit prince suite à une chute. Puis entre en scène l'agresseur : le frère du roi et donc l'oncle du petit prince. Il usurpe le pouvoir et accède au trône : « Un an plus tard, Osvaldo dirigeait tout. » « La sphère d'action de l'agresseur (ou du méchant) » ⁶⁴⁵ se cristallise autour de méfaits ainsi que d'une lutte contre le héros. L'oncle tyrannique porte préjudice, à la fois au peuple d'El Cordoba qu'il soumet à un régime dictatorial et à son petit neveu qu'il destitue de tout pouvoir en le contraignant à l'exil ⁶⁴⁶. S'ensuit donc le départ du héros-quêteur dans cet autre monde qu'est « Tierra Dolorosa, l'endroit le plus froid et le plus retiré de la Terre. » « Le territoire liminaire » ⁶⁴⁷ renvoie à une tour située dans « une sorte de désert qui s'étendait à perte de vue. » Cet espace sauvage occupe toute une séquence iconique et verbale. Il s'agit d'un « espace initiatique » ou « lieu de la réclusion/gestation » ⁶⁴⁸ du petit prince paralysé. Il est donc significatif que sa rencontre avec sa « donatrice » - sa marraine, la fée - se tienne dans ce lieu. ⁶⁴⁹ C'est là aussi qu'il obtient l'objet magique grâce à la fée : une cape volante. Comme l'affirme Vladimir Propp : « Le conte atteint son apogée en mettant le moyen magique entre les

⁶⁴² Propp (V.), *op.cit.*, p. 146.

⁶⁴³ Le « Il était fois » embraye sur « la clé des contes » (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bernadette Bricout, Paris : Éditions du Seuil, 2005) et donc aussi ici sur celle des albums.

⁶⁴⁴ La première de couverture se révèle une véritable propédeutique à l'intrigue, en ce sens qu'elle condense les motifs nodaux : le petit prince vêtu de ses habits de prince et assis sur sa cape volante ainsi qu'un portrait du méchant roi.

⁶⁴⁵ Propp (V.), *op.cit.*, p. 96.

⁶⁴⁶ Ce qui correspond à la neuvième fonction de la morphologie du conte de Propp, c'est-à-dire à la conséquence du méfait : « Le héros est chassé et emmené loin de chez lui », Propp (V.), *Morphologie du conte*, *op.cit.* p. 49.

⁶⁴⁷ Belmont (N.), « Les seuils de l'autre monde », *Cahiers de littérature orale*, n°39-40, *op.cit.*, p. 68.

⁶⁴⁸ Calame-Griaule (G.), « Les chemins de l'autre monde », *Cahiers de littérature orale*, n°39-40, *op.cit.*, p. 33.

⁶⁴⁹ La fée apparaît dès que le petit prince est en difficulté, à chaque détérioration. Elle est par conséquent une figure éminemment bienveillante et protectrice.

mains du héros. »⁶⁵⁰ Il est dès lors véritablement identifié et valorisé comme le héros du récit. D'ailleurs, c'est dans le « territoire de l'ailleurs »⁶⁵¹ initiatique qu'a lieu la révélation de la véritable identité de Francisco : « Tu...tu es le roi légitime d'El Cordoba, dit-elle à Francisco. » Une « tâche difficile », en l'occurrence une « épreuve de force, d'adresse, de courage »⁶⁵² est alors assignée au héros-quêteur par la fée. Celle-ci exhorte le petit roi à porter assistance à son peuple : « « Francisco », dit-elle, « tu es un roi. Il est temps d'agir comme un vrai roi. [...] demain, tu avaleras un bon petit déjeuner et tu partiras sur ta cape volante pour secourir ton peuple. » Il accomplit sa tâche difficile grâce à l'objet magique qu'il détient. À l'aide de sa cape volante, il retourne ainsi dans son royaume et rend visite à son oncle. La cape volante sert de « moyen magique » transitionnel entre l'autre monde et le monde réel⁶⁵³. L'étape du combat entre le héros et son agresseur est remplacée par une simple confrontation visuelle. À la seule vue du petit prince paralysé sur sa cape volante, le méchant meurt subitement comme frappé de commotion. Sonne ainsi l'heure de la défaite de l'agresseur⁶⁵⁴ et de la victoire du héros. Si le héros ne se marie pas, il accède au trône⁶⁵⁵. Ainsi prend fin le despotisme et par là même ainsi est réparé le méfait initial. L'équilibre collectif est restauré et marque la victoire du peuple qui recouvre sa liberté. Une fête nationale est organisée par le petit prince. Il est acclamé et porté en triomphe en tant que prince par une foule en liesse. L'équilibre individuel du héros n'est pourtant pas parfait. Même si ce dernier jouit à nouveau d'une certaine prospérité, il ne voit pas pour autant ses manques initiaux comblés puisqu'il ne recouvre pas la santé et qu'il est toujours orphelin. Toutefois, grâce à son pouvoir surnaturel - celui de voler -, son manque de mobilité s'avère compensé et même surcompensé. L'histoire du petit prince paralysé réactualise un certain nombre des fonctions proppiennes qu'elle ordonnance néanmoins selon sa propre logique narrative. Le dénouement euphorique du récit est garant d'une certaine morale semblable à celle des contes merveilleux. Comme le veut la loi du récit « exemplaire », le méchant est puni tandis que le bon est récompensé⁶⁵⁶. Le roi usurpateur meurt ; il est remplacé par le vrai roi qui, lui, est intègre. Le vrai héros - qui est alors reconnu - brille par son courage. L'idéologie de l'album - pareille à un apologue - est portée par le personnage porte-parole de la fée-marraine : « Tu seras le Roi le plus aimé de toute l'histoire d'El Cordoba », dit-elle. « Tant que ton esprit sera bien avisé et ton cœur généreux, personne ne se moquera de tes jambes. » Sont mises en lumière les

⁶⁵⁰ Propp (V.), *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op.cit.*, p. 215.

⁶⁵¹ Calame-Griaule (G.), « Éditorial », *Cahiers de littérature orale*, n°39-40, *op.cit.*, p. 8.

⁶⁵² Propp (V.), *op.cit.*, p. 75.

⁶⁵³ Cet objet magique qu'est la cape volante renvoie à « une expression hyperbolique du champ d'action [...] » (Jolles (A.), *op.cit.*, p. 155).

⁶⁵⁴ Propp (V.), *op.cit.*, p. 65. Ce qui correspond à la fonction XVIII de la morphologie du conte : « l'agresseur est vaincu ».

⁶⁵⁵ Ce qui correspond à la fonction proppienne XXXI : « le héros se marie et monte sur le trône » (Propp (V.), *op.cit.*, p. 78).

⁶⁵⁶ Brémond (C.), « Morphologie d'un conte africain », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 19, Cahier 73/76, 1979, pp. 485-499 et p. 488.

valeurs morales de Francisco. Les paroles de la fée incitent en filigrane le lecteur au respect de l'altérité physique.

L'album *Le petit prince paralysé* donne à voir une dialogie entre le texte et les images construits à travers un rapport de complémentarité. Les illustrations naïves et colorées permettent d'euphémiser le caractère tragique du récit. Cet effet de distanciation s'opère non seulement vis-à-vis des faits racontés mais aussi des conventions des contes merveilleux traditionnels. Ce sont ainsi des animaux de la basse-cour et principalement des cochons qui incarnent les rôles-types du roi et de la reine, du prince ou encore de la fée marraine. Les protagonistes ainsi que le contexte politique décrit - celui d'une dictature - entrent en intertextualité avec le roman allégorique *La ferme des animaux* de Georges Orwell. Toutefois, en tant que récit de littérature de jeunesse, la mise en scène des animaux anthropomorphes renvoie plus significativement à un des usages symboliques des contes merveilleux. Il s'instaure ainsi une proximité entre le jeune lecteur et les protagonistes. La transposition animale opère par ailleurs une déréalisation du monde réel présenté ici sous son côté obscur. La narration iconique tend à édulcorer l'atmosphère dysphorique décrite par la narration verbale. De même que les illustrations aux couleurs chatoyantes, les animaux humanisés, par leur « présence réconfortante »⁶⁵⁷ servent à neutraliser la violence de l'histoire racontée. La dérision point derrière le « bruit de pop-corn » qui annonce l'arrivée de la fée. Ce personnage de la « faiseuse de dons »⁶⁵⁸ s'inscrit à la fois dans la continuité et le renouvellement d'une tradition littéraire. La marraine fée de Francisco s'inscrit bien dans la lignée des « personnages féminins aux pouvoirs magiques qui déterminent l'avenir des héroïnes en leur accordant des dons positifs ou négatifs. »⁶⁵⁹, à l'image des fées des contes *La belle au bois dormant*, *Cendrillon* ou encore *Peau d'âne* de Perrault. La tradition de la fée marraine remonte au mythe des Parques. Dans *Le petit prince paralysé*, la fée est représentée comme l'« auxiliaire magique »⁶⁶⁰ du héros auquel elle prête régulièrement un bienveillant soutien. La fée est le personnage détenteur de la féerie, à laquelle elle initie Francisco par la transmission d'un objet magique. Si son rôle narratif est traditionnel, il n'en est pas de même de sa représentation physique sous les traits d'un petit cochon. En tant qu'incarnation animalière, elle se rapproche de la fée couleuvre de *Blanche belle* de Straparola⁶⁶¹.

Ce sont bien en revanche des fées humaines qui sont mises en scène dans *La fée sans ailes*. Ces fillettes sont d'ailleurs exclusivement désignées par leur rôle thématique de fées. Une d'entre elles représente une fée atypique et même anormale, à cause de sa singularité physique : « toutes les

⁶⁵⁷ Melmoux-Montaubin (M.-F.), « L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIX^e siècle », in Paule Petitier, *L'animal du XIX^e siècle, Actes du colloque international*, 2008 [En ligne], Consulté le 6 Octobre 2017, p. 10, disponible sur : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Melmoux-Montaubin.pdf>

⁶⁵⁸ François (C.), « Fées et Weise Frauen. Les faiseuses de dons chez Grimm et Perrault, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Etudes de lettres*, 3-4, 2014.

⁶⁵⁹ François (C.), *op.cit.*, p. 1.

⁶⁶⁰ Propp (V.), *op.cit.*, p. 51.

⁶⁶¹ Straparola (G.-F.), *Les nuits facétieuses*, *op.cit.*

fées ont des ailes et les fées volent sans elle. » S'ensuit sa marginalisation du groupe/ de ou par ses pairs. Même si cette fée n'a pas d'ailes, elle est bien une parfaite représentante de la féerie. Elle incarne ainsi un personnage bienfaiteur aux pouvoirs magiques. Son « savoir-faire » de fée est alors mis en exergue : « Tant de rêves cabossés à décabosser, de larmes à sécher, de vœux à exaucer! [...] Elle distribuait sans compte de la poudre d'espoir, des paillettes de fête. » Elle accomplit tant et tant de merveilles qu'elle se distingue de ses amies, les « fées ailées ». Elle s'avère en effet bien plus utile qu'elles. S'opère dès lors un retournement de situation. Alors que l'état d'équilibre finit par être instauré pour « la fée immobile », il est détruit pour les « fées ailées ». Par conséquent, à l'instar des autres personnages handicapés, c'est en surmontant ses difficultés (physiques et matérielles) que la fillette a su trouver sa place dans la société.

Revenons-en au rôle thématique d'« aide magique »⁶⁶² endossé par « l'oiseau génie »⁶⁶³, dans *Tico et les ailes d'or*. Ce personnage imaginaire de l'oiseau génie occupe la sphère d'action de ce « donateur ». Son rôle thématique est limité à la transmission de l'objet magique. Une des illustrations met Tico en présence de l'oiseau génie. [Annexe : 50] Le rêve de l'oisillon paraît augurer sa rencontre initiatique⁶⁶⁴ avec l'être surnaturel :

Une nuit d'été, je fus réveillé par un bruit. Un étrange oiseau, pâle comme le nacre se tenait derrière moi. « Je suis l'oiseau génie », dit-il. « Fais un vœu et il se réalisera. » Je repensai alors à mon rêve. De toutes mes forces, je fis le vœu d'avoir des ailes d'or. Soudain, il y eut un éclair de lumière, et sur mon dos des ailes apparurent, des ailes d'or scintillant dans le clair de lune. L'oiseau génie avait disparu.

Cette rencontre est placée sous le signe d'un merveilleux onirique et poétique. Dans l'album *Les Tico et les ailes d'or* s'enchevêtrent le rêve et le conte qui tissent la même « étoffe onirique »⁶⁶⁵ et le même « chemin d'images »⁶⁶⁶. Les très raffinées illustrations en sont d'ailleurs la preuve. Songeons notamment à la somptueuse paire d'ailes d'or qui investit toute une double page [Annexe : 50]. Conformément à un des principes du conte, « le merveilleux est naturalisé, en ce sens qu'il est présenté comme allant de soi. »⁶⁶⁷ L'intertextualité générique de *Tico et les ailes d'or* avec le conte merveilleux est assez manifeste. Bien que ce récit adopte la « syntaxe du conte »⁶⁶⁸, il

⁶⁶² Propp (V.), *Le conte russe, op.cit.*, p. 99.

⁶⁶³ Le personnage du génie est, notamment, représenté dans les contes suivants des *Mille et une nuits*: « Aladin et la lampe magique » « Le marchand et le génie ». La figure du génie est aussi mise en scène dans l'album *Le génie du pousse-pousse* (Jean Cômes-Nogues, paru en 2001). Ce récit, à l'instar de celui des *ailes de Tico*, est raconté à la manière d'un conte philosophique et est servi par de magnifiques illustrations.

⁶⁶⁴ Garnier (X.), *op.cit.*, p. 448. L'auteur précise que dans la logique du conte merveilleux : « Le voyage initiatique est une quête qui prépare une grande Rencontre ultime avec l'être supposé opérer la transfiguration du héros. » Tel est bien le cas dans *Tico et les ailes d'or*, *Le petit prince paralysé* ou encore *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*.

⁶⁶⁵ Belmont (N.), *Petit-Poucet rêveur, op.cit.*, p. 37.

⁶⁶⁶ Belmont (N.), *op.cit.*, p. 37.

⁶⁶⁷ François (C.), *op.cit.*, p. 7. Il en est de même pour les autres albums de notre corpus qui réactualisent les sujets et motifs des contes merveilleux, à l'image du *Petit Prince paralysé*

⁶⁶⁸ Propp (V.), *Le conte russe, op.cit.*, p. 50.

la réduit aux quelques principaux couples de fonctions, tels que le départ et le retour du héros, le manque et le manque comblé ou encore l'attribution et l'accomplissement de la tâche difficile. L'objet ou l'auxiliaire magique est aussi intégré au scénario narratif. L'intrigue de *Tico et les ailes d'or* paraît tenir de la forme cyclique du conte en raison de sa mise en tension de situations d'équilibre et de déséquilibre⁶⁶⁹. La situation initiale se cristallise autour du manque ou plus précisément d'une incomplétude physique. Le petit oiseau est ainsi dans l'incapacité de voler à cause de l'absence d'ailes sur son corps. Ce déséquilibre physique est toutefois compensé par un équilibre social : « Heureusement, j'avais des amis qui m'aimaient. » La situation tend peu à peu à s'inverser. La paire d'ailes d'or octroyée par l'oiseau génie vient à effacer l'infirmité de Tico. Un processus de normalisation s'opère au demeurant : « J'étais heureux et je volais toute la journée ». Cette « amélioration » est néanmoins rapidement suivie d'une « dégradation »⁶⁷⁰. Le petit oiseau est rejeté par ses pairs à cause de la position de supériorité dans laquelle il se trouve désormais. Il s'ensuit alors une nouvelle phase narrative dysphorique : « Je pouvais voler aussi haut qu'un aigle. J'avais les ailes les plus belles du monde. Mais mes amis m'avaient abandonné et je me sentais très seul. » L'état de solitude est traduit graphiquement par la double page dépeignant Tico seul sur un arbre. Puis l'équilibre est progressivement ré-instauré, grâce aux rencontres successives faites par le petit oiseau. Ce sont autant d'épreuves qualifiantes qui mettent en exergue la solidarité ainsi que les qualités d'âme du « héros-quêteur ». Il incarne un personnage bienfaiteur : « A partir de ce jour, je me mis à distribuer mes plumes d'or. Et à leurs places repoussaient des plumes noires. » Ces ailes d'or symbolisent un auxiliaire magique, en ce sens qu'elles octroient à Tico le don de secourir les autres. A l'issue de sa trajectoire narrative, il apparaît comme un personnage initié. Il retourne dans son nid d'origine, auprès de ses amis. Le dénouement de l'album marque un équilibre complet. Tico se conforme physiquement aux autres oiseaux et il est ré-agrégé à son groupe d'amis : « Nous nous blottîmes les uns contre les autres. J'étais si content, si heureux, que je ne parvenais pas à dormir. » L'illustration finale corrobore ce tableau idyllique : sur la page de gauche, sur une branche d'un arbre figure un groupe d'oiseau parfaitement uni. Cette représentation s'oppose à celle dévoilée au début de l'album où sur la page de gauche sont regroupés les amis de Tico (en situation de vol), tandis que sur la page de droite, Tico apparaît seul et posé au sol. Dans cet album la relation texte/image participe donc de l'orientation axiologique de l'album⁶⁷¹ qui se cristallise autour des valeurs de partage et d'amitié.

Quant au conte *Le courage de l'accord'héroniste*, il répond lui aussi à la logique du conte de type ascendant. L'équilibre sur lequel s'ouvre l'incipit paraît très instable puisqu'il vole brutalement

⁶⁶⁹ Paulme (D.), *op.cit.*, p. 145.

⁶⁷⁰ Paulme (D.), *op.cit.*, p. 136.

⁶⁷¹ Sur ce sujet, on peut se référer à l'article d'Anne Leclaire-Halté (mentionné précédemment) : « Valeurs et rapport texte/image dans l'album de littérature de jeunesse : étude d'un exemple, Le Génie du pousse-pousse », *op.cit.*

en éclats : « *Plongé dans une patience sans limites à chasser le ver de vase, ses échasses piquées dans l'eau gelée, c'est au moment de s'envoler, sa proie dans l'gosier, qu'une de ses pattes resta dans le piège de la glace.* » Le déséquilibre de l'oiseau est tant physique que moral : « *Il se posa sous son chêne nain, se sentant tout à coup déséquilibré, mais debout, avec un drôle sentiment de tristesse.* » Cet épisode inaugural d'équilibre engage des épisodes qui assurent la transition vers un état d'équilibre final⁶⁷². Songeons à la rencontre du héron avec un gabardier ainsi qu'à son apprentissage musical qui constitue une épreuve préparatoire.

Au cours du récit un second « héros-quêteur » intervient et désire lui aussi conquérir le cœur d'une oiselle. L'intrigue se rapproche ainsi du « conte parallèle » : « Comme dans tout conte parallèle, les deux héros affrontent les mêmes épreuves. Ils ne s'opposent pas, mais poursuivent un même but, chacun pour soi ; l'un réussira, l'autre échouera, du fait de leurs conduites respectives. »⁶⁷³ Si dans l'album étudié les deux héros ne suivent pas la même épreuve, ils sont réunis dans un même but et dans les mêmes circonstances. Lors d'un concours, le busard et le héron s'affrontent symboliquement. Ils présentent chacun à leur tour au public un numéro qui a pour but de les départager. Le busard présente de son côté une épreuve de force : « [...] *il profitait de sa puissance pour accomplir pirouettes et arabesques dans ce ciel bleu [...]* » Notons que le busard se situe de prime abord dans une position de supériorité par son statut social de « *roi des oiseaux* ». Le héron, lui, se livre à une épreuve artistique : « *Dans son élan fortuit, le musicien à plumes, se mit à jouer : une valse [...]* » Les délibérations du public à l'égard des prestations des deux candidats mettent en balance leurs qualités respectives : « *Les uns accordaient la puissance au rapace, les autres, le talent à l'échassier.* » Le héron remporte le concours et de façon concomitante la main de l'oiselle qu'il courtisait. Une épreuve glorifiante a révélé son don musical et a alors conduit à sa reconnaissance en tant que héros. La première de couverture donne ainsi à voir son corps de musicien accordéoniste ; son corps atrophié se trouve ainsi sublimé. [Annexe : 35] La « chenille de bois » lui fait symboliquement office d'« *auxiliaire magique* ». A l'inverse du héron, le rapace incarne un « *faux-héros* ».⁶⁷⁴ Parce qu'il est le perdant du concours, il se trouve congédié. Sa force physique prime moins que la force de caractère et le sens de l'esthétique du héron : « *A une plume près, ce fut le charme de la musique qui l'emporta : par volonté, le héron a su transformer son handicap en force !* » Point ici la moralité du récit pareille à celle d'un conte ou peut-être encore plus significativement à celle d'une fable⁶⁷⁵ :

⁶⁷² Paulme (D.), *op.cit.*, p. 135 : « Il y a donc deux sortes d'épisodes dans un récit: ceux décrivant un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux décrivant la transition de l'un à l'autre. »

⁶⁷³ Paulme (D.), « Typologie des contes africains du Décepteur », in *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 15, Cahier 60 (1975), pp. 569-600, Consulté le 25.11.2017, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/4391426>.

⁶⁷⁴ Propp (V.), *op.cit.*, pp. 74-78.

⁶⁷⁵ Que l'on pense aux *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités* de Charles Perrault ou aux *Fables* de La Fontaine.

Sa qualification se fait à la fois par la poétique et par la rhétorique, qui sont alors autant des savoirs que des disciplines d'enseignement. Dans cette seconde perspective, rhétorique, la fable entre au chapitre de l'invention comme un type d'argument et elle est à pour frère l'exemple historique : c'est une sorte d'exemple fictif en forme de récit bref, qui doit soutenir une thèse, ou plus largement une loi générale qui entre dans un raisonnement pour caractériser quelqu'un, l'interprétation d'un événement ou d'une cause. Elle n'est pas une preuve et il va de soi qu'on peut toujours proposer un exemple ou une fable contraire, voire même en tirer des leçons contradictoires. La fable trouve néanmoins sa raison d'être et la logique de sa simplicité et de son unité narrative dans cette idée qu'elle représente ou incarne.⁶⁷⁶

A l'exemple du *Petit prince paralysé* et de *Tico et les ailes d'or*, *Le courage de l'accord'héroniste* se veut un récit édifiant qui engage le lecteur à voir au-delà des apparences. La morale de l'intrigue est aussi portée par les rôles thématiques des personnages : le busard incarne l'animal fort tandis que le héron incarne l'animal faible. Suite à un retournement de situation final, le faible - grâce à sa position de vainqueur du concours - se trouve symboliquement en position de force. Un pareil dénouement moralisateur se retrouve dans *Le chat loupé*. Suite à une chute, le « Chat Huteur » se met lui aussi à boiter. Il regrette alors d'avoir si souvent raillé son congénère. Le « méchant » devient alors gentil et tire leçon de son épreuve⁶⁷⁷. Et le récit d'afficher cette moralité : « Cette aventure fit comprendre au Chat Huteur qu'il n'y avait rien de bien à jouer les moqueurs » [36] Des visées éthiques sont transmises au travers du parcours du héros et du « anti-héros ». Ce dernier s'améliore à la fin de l'intrigue et se conforme donc à la *doxa*. Les deux personnages au parcours exemplaire servent de modèles à suivre au jeune lecteur⁶⁷⁸. Une apologie de la tolérance et du « vivre-ensemble » s'esquisse ainsi.

L'issue morale des albums étudiés signifie une issue heureuse qui est une des lois du conte merveilleux.⁶⁷⁹ Le Happy End dans *Le courage de l'accord'héroniste* est très conventionnel puisqu'il donne à voir un mariage : « Les deux oiseaux se marièrent à tire-d'aile, l'aigrette toute heureuse d'avoir un musicien dans son nid. » Rappelons alors que « du point de vue morphologique, on [appelle] conte merveilleux tout développement qui part d'une malfaisance ou d'un manque pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à un mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement »⁶⁸⁰. *Le courage de l'accord'héroniste* ne se conclut pas pour autant sur un état d'équilibre absolu. Si l'oiseau se plie à la norme sociale du mariage, il est en revanche toujours en marge physiquement.

⁶⁷⁶ Sermain (J.-P.), « Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques », in *Féeries*, 7, 2010, p. 13.

⁶⁷⁷ L'évolution positive du « Chat Huteur » rappelle celle d'Adolphe, dans *François le bossu*. Ce garçon finit par se débarrasser de son préjugé initial sur les bossus, à partir du moment où il est également disgracié physiquement et qu'il est épaulé par François.

⁶⁷⁸ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p. 155.

⁶⁷⁹ Belmont (N.), *op.cit.*, p. 174.

⁶⁸⁰ Tenèze (M.-L.), *op.cit.*, p. 16.

L'album adopte non seulement la « syntaxe des contes » mais aussi la même configuration énonciative. À l'image du conte « conté », il pourrait être défini comme un récit constitué de trois parties : le conte lui-même, le conteur et l'auditoire. L'album est, de la même manière, souvent lu à voix haute à un jeune lecteur par un tiers. Dans cette lecture « médiée » et dialogale, l'adulte lecteur - médiateur - tiendrait symboliquement la posture du conteur, tandis que les enfants seraient des lecteurs-auditeurs. Il s'opère un échange interactif et collaboratif autour de la construction du texte qui entre en résonance avec une situation de contage. Nathalie Prince constate ainsi que c'est « une littérature polyphonique à trois voix qui s'établit entre l'auteur, le lecteur à voix haute et le lecteur-auditeur-spectateur [...] »⁶⁸¹. L'enfant qui « lit par l'oreille »⁶⁸² - selon l'expression de Matthieu Letourneux - expérimente l'art du dialogue. L'enfant est par ailleurs de façon concomitante « spectateur »⁶⁸³ et lecteur-auditeur. La réception de l'album fait en effet intervenir non seulement le verbal mais aussi le visuel. La verbalisation ou « contage » du texte est donc corrélée au « théâtre de l'image »⁶⁸⁴. Euriell Gobbé-Mévellec souligne la spécificité de la lecture de l'album, espace polysémiotique :

Dans la mesure où le contenu du message qui est adressé aux lecteurs par l'album est à la fois verbal et visuel, discursif et iconique, l'enfant en est à la fois le lecteur et le spectateur. Il peut même être spectateur avant d'être lecteur puisqu'il ne sait pas encore lire qu'on lui lit déjà des histoires.⁶⁸⁵

Au niveau intradiscursif, les albums *Tico et les ailes d'or* et *Le courage de l'accord'héroniste* réactualisent le système énonciatif du conte. La situation de contage passe par la posture narrative du conteur : « *Il y a bien longtemps, j'ai connu un petit oiseau qui s'appelait Tico. [...] Un jour, Tico me raconta son histoire : [...]* », « Mon cousin le héron aimait à pêcher dans la vasière de la saline verte et c'est par un matin glacé qu'il eut l'accident que je vais vous conter. » Cette voix narrative est mise en valeur par les caractères italiques, dans *Tico et les ailes d'or*. « La figure du conteur sert donc bien à légitimer le texte »⁶⁸⁶ en constituant « une figure d'autorité narrative »⁶⁸⁷. Le conteur-narrateur endosse par conséquent une fonction testimoniale. Cette voix narrative sert d'embrayeur au récit qu'elle prend totalement en charge dans *Le courage de*

⁶⁸¹ Prince (N.), « Introduction », in *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 11.

⁶⁸² Letourneux (M.), « Littérature de jeunesse et culture médiatique », in *La littérature de jeunesse en question(s)*, *op.cit.*, p. 194.

⁶⁸³ Gobbé-Mévellec (E.), *op.cit.*, p. 321.

⁶⁸⁴ Gobbé-Mévellec (E.), *L'album contemporain et le théâtre de l'image. Espagne, France*, Paris : Classiques Garnier, 2014.

⁶⁸⁵ Gobbé-Mévellec (E.), *op.cit.*, p. 321.

⁶⁸⁶ Feuillebois (V.), « Du conte au narrateur », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76, 2014, Consulté le 22 Novembre 2017, p. 9.

⁶⁸⁷ Feuillebois (V.), *op.cit.*, p. 2.

l'accord'héroniste. Le conteur assume une fonction communicative étant donné qu'il est un « je » qui s'adresse à un « vous » : le(s) lecteur(s).

Benveniste a bien montré que si *je* est celui qui parle (ici, le narrateur), alors celui à qui le *je* s'adresse est un *tu*. Une telle définition de l'usage de l'embrayeur de la première personne nous oriente vers l'idée qu'un texte recourant à la voix du *je* induit chez le lecteur une attitude d'identification au destinataire : il deviendrait le *tu* de cette communication qui feint l'oral.⁶⁸⁸

Le courage de l'accord'héroniste - dans un mouvement réflexif - s'ouvre et se ferme sur la voix narrative du conteur. Il énonce, lors de l'épilogue, l'enseignement à tirer de l'histoire du héron : « *Les hommes, eux, ont oublié que c'est depuis ce jour joyeux que la chenille en bois devint accord'héron* ». La conclusion de ce conte prend la forme d'une sentence par sa fonction explicative. Cet album constitue un récit monologique uniquement servi par la voix du conteur. A l'inverse, *Tico et les ailes d'or* est marqué par une polyphonie narrative. La figure du conteur régit uniquement le récit principal. Elle s'impose comme un artifice littéraire : « [...] cette voix pittoresque apparaît bien d'abord comme un élément fondamental pour légitimer le texte et lui conférer de l'intérêt. »⁶⁸⁹ Elle a aussi pour rôle de nouer avec le lecteur un « pacte narratif ». Elle permet enfin de cautionner un régime d'oralité dans le texte : l'oralité rituelle et rhétorique du conteur. La voix du conteur s'efface rapidement afin de transmettre directement les paroles de Tico. Sa voix s'inscrit dans le récit enchâssé et se dissocie ainsi de celle du conteur. Le « je »/ « jeu » narratif de Tico surplombe le récit qui est uniquement oralisé. Au sein de ce conte à la fois conté et écrit affleurent ainsi des « hybridations intraculturelles de l'écrit et de l'oral »⁶⁹⁰. Cette « polylogie culturelle »⁶⁹¹ paraît être constitutive de *Le courage de l'accord'héroniste*. Les paroles du conteur au discours direct suivent les codes de l'écrit canonique par le recours aux temps du récit : passé simple et imparfait. « Le texte même dans sa matérialité imprimée » est par ailleurs un parfait exemple de « la littératie objectivée »⁶⁹². Le texte révèle également par son style châtié « une forme axiologisée de la littératie », laquelle a trait aux « pouvoirs symboliques de l'ordre littératien et aux marques de sa légitimité. »⁶⁹³ La scripturalité du récit est corrélée à une oralité traduite par la rythmique, la musicalité ainsi que par l'expressivité de la langue. La rhétorique poétique et la récurrence de la modalité exclamative en sont la preuve. La verve du conteur renvoie aussi bien à

⁶⁸⁸ Bloch (B.), « Voix du narrateur et identification au lecteur », *Cahiers de narratologie*, 10.1, « La voix narrative », 2001.

⁶⁸⁹ Feuillebois (V.), *op.cit.*, p. 3.

⁶⁹⁰ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 223.

⁶⁹¹ Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p. 53.

⁶⁹² Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 218.

⁶⁹³ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 219.

son art oratoire qu'à une forme « incorporée » de la littérature. Le narrateur-conteur qui « parle comme un livre » endosse assurément le statut d' « *homo litteratiens* »⁶⁹⁴.

Dans *Les contes de la ruelle*, l'intertextualité avec le conte repose sur un dispositif énonciatif similaire : un conteur face à un auditoire. Cette bande dessinée met en scène une technique textuelle différente de celle des deux albums mentionnés précédemment. La figure du conteur ne renvoie pas uniquement à une posture énonciative mais elle est incarnée par un des personnages principaux : le grand-père de Yu'er. Les villageois constituent quant à eux un auditoire. Il s'instaure ainsi une relation privilégiée entre un conteur et sa communauté. Le conteur crée donc du lien et apaise les douleurs morales des gens. Il incarne *a fortiori* un guérisseur de l'âme : « Pépé lui a répondu : « Ma parole est le médicament de notre ruelle, elle soigne tous les bobos de l'âme ! » » [91] Le grand-père est représenté au travers de son fort pittoresque « savoir-dire »⁶⁹⁵ : « Pépé est assurément un beau parleur ! Dans sa bouche circule un train chargé d'histoires... » [91] Il incarne assurément un « raconteur » et grâce à son art du contage, il renoue avec la « performance orale traditionnelle »⁶⁹⁶ Sa pratique culturelle est ritualisée dans la mesure où elle rythme les soirées du village. Un petit garçon s'exclame ainsi : « J'arrête de dessiner ! C'est l'heure des contes du pépé de Yu'er ! » [96] Et un autre enfant de demander : « Yu'er ! Quel conte Pépé va nous raconter ce soir ? » [97] Ce sont, à l'image des veillées de contes, des « sociabilités conteuses d'autrefois, et de naguère »⁶⁹⁷ qui forgent un esprit de cohésion sociale. L'aspect interactif est aussi mimé par les rires et les réactions des enfants à l'égard de l'histoire racontée : « À sa place, j'opterais pour la marmite mongole, c'est mon plat préféré ! » [99]. Les auditeurs s'identifient symboliquement aux personnages. Le contage symbolise de fait un « espace initiatique » et symbolique. La même fonction est investie, de façon concomitante, par l'espace de la bande dessinée *Les contes de la ruelle*. Aussi, la connivence entre le narrateur /lecteur est-elle analogue à celle entre le conteur et l'auditoire. Cécile Boulaire met ainsi en avant le caractère oralisé de « la pratique de la lecture de l'enfant » :

Il ne faut jamais oublier le lien fondamental entre le livre pour jeune enfant et la culture orale de l'enfance, qui présente dans toutes les sociétés une dimension littéraire au vrai sens du terme, c'est-à-dire une attention à la forme qui peut éventuellement négliger le sens. Ainsi, « lire un livre » pour un petit, veut en fait dire « oraliser [un texte] ». Cette performance orale peut être narrative (lire un conte, lire une histoire), descriptive (commenter une histoire, une action) ; elle peut être rythmée, scandée, rimée,

⁶⁹⁴ Privat (J.-M.), « Un habitus littéraire », *op.cit.*, p. 228.

⁶⁹⁵ Hamon (P.), « Texte et idéologie », *op.cit.*, p. 24.

⁶⁹⁶ Privat (J.-M.), « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 72 | 2012, mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 16 Novembre 2017, disponible sur : <http://clo.revues.org/1736>, p. 8.

⁶⁹⁷ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 5.

mélodique (dire une comptine, chanter une chanson); elle peut en outre être accompagnée d'une performance corporelle (faire peur/ se cacher, mimer la gestuelle d'une histoire ou d'une formulette) [...]⁶⁹⁸

Le grand-père de Yu'er fait la coutume : celle du contage⁶⁹⁹. Il apparaît comme un passeur de la mémoire collective et du patrimoine littéraire de la Chine. Il se conforme en cela à une représentation fort répandue dans les sociétés traditionnelles : celle du grand-père gardien de la mémoire. La culture orale est donc rattachée à la sagesse des anciens⁷⁰⁰. Pépé Doubao raconte « un conte tiré de la Pérégrination vers l'Ouest. » Une note de bas de page indique qu'il s'agit du « Conte de Wu Cheng'en, un des classiques de la littérature chinoise » [99]. Cette référence atteste de la véracité de l'histoire racontée qui se trouve enchâssée dans un récit premier. Le conte conté est de cette manière mis en abyme dans le conte écrit et joue alors sur l'intrication de l'oralité et de la scripturalité. Une « performance narrative orale qui conjugue art du récit et présence de la voix »⁷⁰¹ se manifeste alors. Des bribes du texte original sont transmises au lecteur. La mise en scène de l'oralité passe par des « formulations, quasi lexicalisées, qui « font » conte »⁷⁰². La situation initiale du conte de Wu Cheng'en expose le contexte spatio-temporel ainsi que le personnage principal : « Un jour, le moine Tang part vers l'Ouest, accompagné de ses disciples... » La pratique rituelle du contage est donc corrélée à la ritualité du langage. Elle participe aussi de « l'initiation ritualisée »⁷⁰³ de l'auditoire qui est lié au conteur par un pacte de lecture (un pacte narratif).

« Le langage des contes merveilleux »⁷⁰⁴ motive la mise en récit et en images des *Contes de la ruelle*. Le lien intertextuel entre la bande dessinée et le conte est convoqué par ce périphrase éditorial qu'est le résumé de la quatrième de couverture : « Dans un vieux quartier de Pékin, Yu'er et son pépé Doubao vivent leur quotidien, à la manière d'un conte de fée. » Une indication générique de lecture est ainsi offerte au lecteur. La parenté avec « le conte de fées » tient davantage cette fois-ci au scénario sémantique du conte qu'à sa structure narrative. La magie du quotidien se distille au fil des pages de l'œuvre qui dévoilent un univers très pittoresque et empli d'allégresse. Songeons à la palette de pastels qui colore les illustrations, ainsi qu'à la présence récurrente d'oiseaux et de papillons dans le ciel bleu. La même atmosphère suave et paisible berce l'univers du *Chat loupé*. "Il chantonnait souvent un air dans sa tête/ et avançait en rythme, léger, le cœur en fête. / Il n'était pas pressé et il suivait des yeux/ la course des papillons perdus dans le ciel bleu. »

⁶⁹⁸ Boulaire (C.), « Comment définir un livre pour la jeunesse aujourd'hui ? Essai de typologie du livre au non-livre », in *L'Avenir du livre pour la jeunesse*, Paris : Bnf-CNLJ-JPL, pp. 19-29 et pp. 20-21.

⁶⁹⁹ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 5.

⁷⁰⁰ De même, le lien intergénérationnel est tissé tout au long de l'intrigue par le biais des deux protagonistes principaux : un grand-père et sa petite-fille.

⁷⁰¹ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 6.

⁷⁰² Scarpa (M.-C.), « Du roman au conte. L'exemple de Zola », *Cahiers de littérature orale*, n°56, 2004, pp. 105-132 et p. 109.

⁷⁰³ Garnier (X.), *op.cit.*, p. 446.

⁷⁰⁴ Holbeck (B.), *Cahiers de littérature orale*, n°4, 1978, pp. 56-88.

[8] Le champ sémantique du bonheur se déploie au travers des motifs du « cœur en fête », du « ciel bleu » et du chantonement. Les assonances en « é » miment une impression d'insouciance et de ravissement. « La poésie des contes merveilleux »⁷⁰⁵ affleure donc au fil du récit. L'emploi de l'imparfait révèle par ailleurs l'entrée dans l'autrefois de l'histoire. Dans *Les contes de la ruelle* le monde est comme ré-enchanté et poétisé par le regard ainsi que par les paroles emplis de ravissement d'un grand-père et d'une petite fille. Un pacte de lecture se noue alors entre le narrateur et le lecteur qui est immergé dans un monde charmant. Bien que le quartier de Pékin soit décrit de façon réelle il est comme dépaycé. « Le Paradis des insectes » [40] symbolise dès lors un autre monde merveilleux ancré dans le monde réel, c'est-à-dire dans la vieille ruelle où se situe l'ensemble de l'action narrative. Cet endroit paradisiaque et régi par « des lois différentes des lois naturelles [...] »⁷⁰⁶ revêt une « étrangeté de nature onirique »⁷⁰⁷. Cet endroit se situe au seuil du réel et du surréel. La séquence narrative du « Paradis des insectes » se cristallise autour de « l'expérience esthétique »⁷⁰⁸ et sensorielle de Yu'er et de son camarade. Tous deux incarnent alors des personnages focalisateurs et spectateurs (et même acteurs) du véritable « spectacle » [41] qui s'anime à la fois pour et par eux. La petite Yu'er est représentée en tout premier lieu en tant que « personnage délégué à la vision »⁷⁰⁹, à travers son « savoir-voir »⁷¹⁰. Elle évalue la mise en scène qui s'offre à elle par un jugement esthétique et hédonique qu'exprime alors l'interjection méliorative « Wahoouh ! » [40] Quant aux illustrations très esthétiques, elles dépeignent un univers merveilleux dans lequel se déploient une myriade de papillons colorés. La dernière image de la séquence du « Paradis des papillons » révèle la théâtralisation du monde des insectes. [Annexe : 42] Ceux-ci sont anthropomorphisés, tantôt en danseuse-papillon, tantôt en coccinelles et en cricket musiciens. Cette représentation illustre « un mode de pensée imaginaire et ludique »⁷¹¹ caractéristique notamment des contes.

Yu'er est non seulement « porte-regard »⁷¹² mais aussi - si nous puissions dire - « porte-ouïe ». Elle voit en effet tout autant qu'elle entend le « paradis des insectes ». Son ami, Doubao, orchestre le « concert des insectes » [41]. Grâce à un ingénieux et ludique système acoustique il capte les sons des insectes. Il utilise ainsi l'un des raccords d'un tuyau d'arrosage. L'autre raccord sert à la transmission de ces sons, à l'oreille de Yu'er. La fillette apparaît alors appliquée à écouter les bruits émis par les insectes. Ses émotions se dévoilent également lors de son dialogue avec

⁷⁰⁵ Pour reprendre la lumineuse expression de Nicole Belmont (dans l'ouvrage, déjà mentionné : *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, *op.cit.*)

⁷⁰⁶ Rey (A.), « Merveilleux », *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 563.

⁷⁰⁷ Belmont (N.), *op.cit.*, p. 12.

⁷⁰⁸ Schaeffer (J.-M.), *L'expérience esthétique*, *op.cit.*

⁷⁰⁹ Hamon (P.), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Gallimard, 2015, p. 185.

⁷¹⁰ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 185.

⁷¹¹ Sermain (J.-P.), « Ce que les contes doivent aux fées, liaisons anthropologiques », *Féeries*, n°7, 2010, pp. 193-201, p. 198.

⁷¹² Hamon (P.), *op.cit.*, p. 185.

Doubao. A la question de son camarade « Tu l'entends ? C'est l'abeille chanteuse qui te salue ! », Yu'er répond : « Oui ! Que c'est beau... » [42] Et le narrateur de renchérir : « Dans ce paradis des insectes, Yu'er écoute attentivement les premières notes du récital... » [42] La fonction expressive prédomine par conséquent dans le discours évaluatif.

L'univers diégétique des *contes de la ruelle* relève donc de « l'imagerie » du conte de fées. L'ode au rêve soutenue par l'œuvre en est un autre indice générique. L'axiologie du récit se cristallise ainsi autour de la nécessité de rêver et d'accomplir ses rêves. De fait, cette ligne de conduite est assumée par le jugement évaluatif du grand-père de Yu'er : « [...] on a tous besoin de rêver, n'est-ce pas ? [...] ». Les paroles de Yu'er abondent dans le sens de cette cosmologie onirique : « Pépé avait raison... chacun doit croire en sa chance... » [18] Cet énoncé au présent gnomique pareil à une maxime porte la fonction idéologique⁷¹³ de la bande dessinée. Une règle éthique est dictée au travers du déontique « doit »⁷¹⁴. Le lecteur est invité en filigrane à s'immiscer dans le monde des possibles. Les principes philosophiques des personnages sont corroborés par le commentaire évaluatif du narrateur : « Dans cette vieille ruelle, tous les bambins, qu'ils soient jeunes ou vieux, ont leur propre rêve... » [121] Telle est la moralité conclusive de la bande dessinée et que dévoile également l'image finale. Les personnages apparaissent radieux et en osmose, un sourire aux lèvres et les bras levés en signe de joie. Est mise en lumière la cohésion de la communauté qui relie différentes catégories sociales : enfants et personnes âgées, femmes et hommes. De même, la petite Yu'er - montrée sur le dos de son grand-père - est intégrée à ce groupe de personnages valides. L'apologie du rêve et de l'espoir se double en creux d'une apologie de la solidarité et de la bienveillance. L'orientation du récit est foncièrement positive en raison de l'idyllique et permanente situation d'équilibre qui est décrite.

À l'exemple des *Contes de la ruelle*, l'album *Le chat loupé* s'inscrit dans la continuité générique du conte. Cette ressemblance tient surtout au lexique des contes merveilleux. L'incontournable « formule codée » - *Il était une fois* - favorise l'entrée dans un univers narratif dans lequel le merveilleux y est naturel. L'atmosphère magique du conte oral est évoquée par le langage récréatif. La mise en scène d'un univers très ouaté et enfantin entraîne une vision enjolivée du handicap. La singularité physique du chaton est effectivement euphémisée par l'adjectif « léger » et par un adverbe d'intensité faible : « Il était une fois un chaton tout mignon avec un léger défaut de fabrication : une patte un peu plus courte qui le faisait boiter. Ce chat qui balançait, c'était le chat loupé. » Les expressions « défaut de fabrication » et « balançait » voilent l'infirmité. La boiterie est

⁷¹³Jouve (V.), *op.cit.*

⁷¹⁴ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p. 208.

comparée de façon poétique à un balancement⁷¹⁵. Elle prend par ailleurs une réalité sensorielle au travers de l'onomatopée « Clopin-clopant » [10] qui traduit phonétiquement ses pas boiteux.

Le portrait de ce chaton est mélioratif puisqu'il s'ouvre sur une qualité physique - renforcée par l'adverbe de forte intensité « tout » - : « tout mignon ». Ce subjectivisme témoigne « d'un jugement de valeur positif »⁷¹⁶ et basé sur l'affectif. Le « chat loupé » apparaît également comme « tout mignon » au sein de son portrait iconique. Il est dépeint dans un style naïf et au moyen de couleurs pastel suaves. Le chaton rose tout souriant a un cœur en guise de nez et un autre en guise de nombril. [32] Cet autre portrait est lui aussi valorisant, en ce sens qu'il répond à la norme physique de la beauté. Le handicap du chaton est alors invisible.

La coalescence de l'ordre graphique et de l'ordre oral se retrouve dans les jeux autour du mot saisi comme signe à la fois graphique et vocal. Le texte met en scène l'oralité par des effets plastiques et typographiques : « *découpage du texte (unités de souffle), rythme, qualité des rimes et sonorités, indications typographiques d'une tonalité...* »⁷¹⁷ Certains mots mis en caractères gras se détachent du pavé du texte. Ils rompent avec la linéarité du texte pour donner à voir des effets de circularité en jouant de la forme curviligne. Ils sont intégrés à l'image et sont ainsi dotés d'une fonction figurative. La matérialité des mots évoque l'expressivité et la spontanéité du langage. Ces marques d'oralité prennent la forme d'exclamations et d'interjections ou encore d'onomatopées : « Chouette ! », « Désaccords, d'accord, pas d'accord » - termes qui scandent la séquence des délibérations du concours. Les paroles et les émotions des personnages sont signifiées par des procédés visuels. Leurs réactions sont ainsi saisies sur le vif. Aussi, lors de la scène narrative de l'accident du héron, l'impression d'instantanéité est-elle suscitée par les signes verbaux et visuels : « *Cassée ! Arrachée ! Aïe !* ». La scène gagne de fait en intensité dramatique. Selon Sophie Van Der Linden, « la narration se trouve dynamisée par ces effets visuels permettant une symétrie ou une polyphonie narrative, qui fait intervenir plusieurs voies narratives simultanées grâce aux variations spatiales et typographiques. »⁷¹⁸ Dans *Le courage de l'accord'héroniste*, le récit du conteur est entremêlé aux paroles des protagonistes et il se trouve par là même renouvelé. Se crée un effet de « dialogisation dans l'intra-culture du texte. »⁷¹⁹

L'album *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* est explicitement défini comme un « conte » par la maison d'édition « Éditions Monde global ». Il est par ailleurs classé dans la catégorie générique des « Contes illustrés d'Afrique ». L'espace narratif est précisément situé grâce des toponymes africains - liés à l'Afrique de l'Ouest en l'occurrence : « Niger », « pays Baoulé » ou

⁷¹⁵ La quatrième de couverture étaye cette métaphore en décrivant la démarche du chaton comme « chaloupée ». Le jeu de mot permet là encore une distanciation.

⁷¹⁶ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p. 208.

⁷¹⁷ Van Der Linden (S.), *Album[s]*, *op.cit.*, p. 15.

⁷¹⁸ Van Der Linden (S.), *Lire l'album*, *op.cit.*, p. 99.

⁷¹⁹ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 223.

encore « pays Lobi ». Des références anthropologiques et culturelles déterminent la « poésie culturelle » de l'œuvre. Il en est de même de l'onomastique : le prénom de l'héroïne « Koumen » ainsi que les noms des animaux de la savane tels que « Mbaal-le-hibou », « Bouki-l'hyène », « Gayindé-le-Lion ». L'ethnopoéticité de l'album transparait également derrière une tradition culturelle et religieuse : la « cérémonie de la danse de la pluie » qui passe par l'invocation des esprits. Ces « embrayeurs culturels »⁷²⁰ réactualisent un micro-univers géoculturel. Dans sa structure même, le récit obéit également à un des principes de « la morphologie du conte africain », d'après Denise Paulme :

[...] un grand nombre de contes africains peuvent être considérés comme la progression d'un récit qui part d'une situation initiale de manque (causé par la pauvreté, la famine, la solitude ou une calamité quelconque) pour aboutir à la négation de ce manque en passant par des améliorations successives.⁷²¹

La situation initiale de *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* est régie par une situation profondément dysphorique de manques et de méfaits multiples. Le contexte décrit est celui d'une grande misère sociale. La famille de Koumen est présentée comme « une très pauvre famille » vivant dans « une maison minuscule ». L'état de manque touche non seulement cette famille mais aussi la contrée tout entière : « Quelques jours plus tard, un nuage de sauterelles ravage toutes les récoltes. Comme un malheur n'arrive jamais seul, deux jours après la première catastrophe une bien plus grande encore s'abat sur la région : la sécheresse déferle comme une énorme vague, brûlant tout sur son passage. » Ce passage descriptif dépeint une atmosphère cataclysmique, à travers un vocabulaire hyperbolique conjoint à un effet de surenchère. Parce que le manque touche tout un groupe d'individus, il constitue un « manque social ». Il relève donc davantage, selon Denise Paulme, du scénario narratif du mythe :

L'analyse fait apparaître une autre différence entre mythe et conte, celle, au départ, entre manque individuel et manque social. Si le manque initial qu'il s'agit de combler (famine, pauvreté, absence d'épouse) ne concerne qu'un individu isolé, le récit est vraisemblablement un conte; s'il concerne la communauté, voire l'ensemble des êtres vivants, il s'agit d'un mythe.⁷²²

La pénurie d'eau fait également tendre le récit vers le mythe cosmologique. L'histoire de *Koumen* se cristallise en concomitance autour d'un manque social et d'un manque individuel. Ce dernier renvoie à l'infirmité de Koumen due à un « mal qui la rend incapable de marcher ».

⁷²⁰ Drouet (G.), « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 11-23 et p. 14. L'auteur présente les « embrayeurs culturels » comme des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. »

⁷²¹ Paulme (D.), *op.cit.*, p. 135.

⁷²² Paulme (D.), *op.cit.*, p. 158.

L'intrigue de *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* se caractériserait alors par une hybridité générique. Son organisation narrative est déterminée par les « épisodes qui assurent la transition vers un état d'équilibre final ». La quête initiatique de la fillette est de ce fait motivée par la volonté de combler les différents déséquilibres. Si sa trajectoire narrative est ascendante, elle est déterminée par la réitération du cycle « manque – amélioration - manque comblé ». D'où l'intertextualité du récit dans son ensemble avec le « conte de type en spirale » :

Le type IV, 'en spirale', se caractérise au contraire par une succession de péripéties, alternativement ascendantes et descendantes, mais au terme desquelles le héros se trouve à l'opposé de son point de départ (en état de « manque » si la situation initiale était un état de « plénitude »), en état de (« plénitude ») si la situation initiale était un état de « manque »).⁷²³

Au cours de son « voyage initiatique » vers l'autre monde - où demeure le Vieux Sage -, Koumen rencontre successivement différents animaux. Mbaal-le-hibou apparaît comme son premier et principal « donateur ». Il met symboliquement à sa disposition un objet magique qu'il a lui-même conçu : des béquilles en bois qui permettent à la fillette de marcher et qui constituent en somme un moyen magique. [Annexe : 16] Mbaal fait aussi figure de « mandateur » ou médiateur, étant donné qu'il envoie Koumen auprès du Vieux Sage. Au fil de son parcours, la petite fille doit affronter successivement différents « agresseurs ». Ces derniers sont des animaux sauvages et dangereux : une meute de hyènes, une meute de lions et enfin un éléphant. Koumen surmonte à chaque fois le péril en apprivoisant les animaux, grâce au don qu'elle a reçu à sa naissance : « [...] la petite fille a un secret qu'elle garde jalousement : elle possède le don de parler aux animaux, quels qu'ils soient. » Ce pouvoir surnaturel constitue une surcompensation à son infirmité et il conditionne son statut d'héroïne. Koumen ne doit donc sa survie qu'à ses paroles magiques ainsi qu'à leur effet persuasif sur les « animaux-agresseurs ». Ceux-ci deviennent alors des « animaux-auxiliaires » qui prêtent assistance à la fillette en la transportant tour à tour sur leur dos⁷²⁴ de leur propre territoire aux territoires d'autres animaux. Ils endossent, *in fine*, le rôle « d'aides magiques » ayant pour but de transporter l'héroïne dans le lointain pays⁷²⁵. L'héroïne se trouve ainsi « [amenée] près du lieu où se trouve l'objet de sa quête »⁷²⁶. Elle accède enfin à la grotte du Vieux Sage, au sommet de la montagne. Sa quête initiatique trouve ainsi son aboutissement. Parce qu'elle a accompli sa « tâche difficile », Koumen est récompensée : elle est guérie de son infirmité. A donc lieu la « rencontre

⁷²³ Brémond (C.), *op.cit.*, p. 486.

⁷²⁴ La traversée sur le dos d'un animal est une forme récurrente de traversée, dans les contes merveilleux. Vladimir Propp montre ainsi que la traversée du héros vers l'autre monde peut se faire sur le dos d'un cheval ou d'un oiseau (*Les racines historiques du conte merveilleux, op.cit.*, p. 217). Nous y reviendrons plus longuement au cours de notre deuxième partie, lorsque nous intéresserons au compagnonnage de l'enfant et de l'animal.

⁷²⁵ Propp (V.), *op.cit.*, p. 216.

⁷²⁶ Propp, *Morphologie du conte, op.cit.*, p. 63.

ultime avec l'être supposé opérer la transfiguration du héros. »⁷²⁷ L'action de marcher est présentée comme une action méritoire : « - Oui, tu marches, petite. Tu l'as bien mérité, lui répond le Vieux Sage de la montagne. » L'ermite est décrit comme le « sauveur » de la fillette qu'il délivre de « son mal ». Il lui octroie également un objet magique censé remédier à la sécheresse :

Dans ce sachet tu trouveras des herbes que tu brûleras au milieu du village, pour faire revenir la pluie, dans celui-ci les semences pour faire pousser les arbres après les premières pluies et dans ce troisième sachet, les semences pour les herbes. Maintenant tu peux retourner chez toi. Approche ! Il lui donne les trois sachets puis pose les mains sur ses épaules en prononçant une incantation.

Le Vieux Sage apparaît comme l'initiateur de la fillette à laquelle il transmet symboliquement son pouvoir surnaturel. L'illustration mise en regard montre d'ailleurs la rencontre décisive entre l'initiateur et l'initiée (qui deviendra à son tour initiatrice). La grotte symbolise l'antre du merveilleux où figurent des grigris et « une lampe à huile de karité ». [Annexe : 16] Même si Koumen ne fait que passer dans cet autre monde magique, elle en est la représentante. Elle est la passeuse entre un monde ordinaire et un monde extraordinaire.

Le dénouement du récit révèle une situation de plénitude et se conforme donc à la tradition des « contes merveilleux qui exigent impérativement l'issue heureuse, la réussite du héros et de l'héroïne, l'itinéraire accompli. »⁷²⁸ La cérémonie de la pluie est orchestrée par Koumen qui jette des pincées d'herbes (magiques) dans les flammes. Lorsque la pluie revient enfin, les villageois exultent de joie en dansant. L'image finale donne à voir différents personnages réunis, le sourire aux lèvres et les bras levés en signe de joie. Koumen est intégrée au sein de ce groupe. Cette illustration finale témoigne d'une nette amélioration par rapport à la situation initiale, complètement dysphorique. Sur l'une des premières images, les habitants - dont les traits de visages sont tirés - ont en effet l'air soucieux. Le portrait de Koumen témoigne également d'une évolution positive. Si elle pleure au début de l'album, elle apparaît résolument souriante à la fin de l'album. Suite à l'épreuve glorifiante ou « identificatoire »⁷²⁹, elle est en effet reconnue⁷³⁰ et célébrée en tant qu'héroïne : « Koumen, la petite fille infirme, est devenue l'héroïne du village et de toute la région, grâce à son courage. » Koumen est précisément définie par sa vaillance : elle est régulièrement désignée par les appellations de « courageuse petite fille » ou de « brave petite ».

La trajectoire narrative de Koumen réactualise les trois phases du rite de passage : séparation, marge et agrégation. Le « scénario initiatique » du conte « se traduit par : une séparation

⁷²⁷ Garnier (X.), *op.cit.*, p. 448.

⁷²⁸ Belmont (N.), *Poétique du conte, op.cit.*, p. 174.

⁷²⁹ Belmont (N.), *op.cit.*, pp.175-176. Selon Nicole Belmont l'épreuve identificatoire définit « à la fois la reconnaissance du héros (Q), impliquant que le faux-héros soit démasqué, et la transfiguration (T.) ».

⁷³⁰ Dans la composition du conte, « la reconnaissance du héros » est la conséquence directe de l'accomplissement de la tâche difficile (Propp (V.), *op.cit.* p. 76). Ici, l'héroïne est reconnue grâce aux objets magiques, donnés par le Vieux Sage. Elle reçoit également une « nouvelle apparence » (Propp, *op.cit.*, p. 77) puisque son corps est désormais valide.

[...] de la famille et du groupe ; une période de réclusion plus ou moins longue dans un lieu situé en dehors de l'espace social ; le retour à la famille et au village, marqué généralement par une fête.»⁷³¹

Le parcours initiatique de Koumen commence d'abord par son éloignement de sa famille et de sa contrée, c'est-à-dire de l'espace social. S'ensuit sa longue traversée du Nord en pays Lobi au Sud en pays Baoulé. La traversée constitue « l'élément compositionnel » du conte : « Le passage dans l'autre monde est en quelque sorte l'axe du conte, en même temps que son milieu. »⁷³² La narration textuelle mais aussi visuelle donne à voir le voyage initiatique de l'héroïne, sur le dos des animaux, d'une « zone liminaire » à une autre⁷³³. La phase de réclusion dans les « marges du « saltus » »⁷³⁴ - à l'exemple de la forêt, de la clairière et de la savane - constitue le nœud de l'action. Se joue alors l'ensauvagement symbolique de la fillette qui non seulement sillonne une nature sauvage mais aussi côtoie de près des animaux sauvages. Dans la phase centrale de marge a lieu sa mort symbolique qui est une étape incontournable du conte merveilleux de tradition orale⁷³⁵.

Elle avance et avance toujours jusqu'à la tombée de la nuit. C'est alors que la faim et la fatigue s'emparent brusquement d'elle. Elle s'écroule au pied d'un arbre, dans ce qui semble être un petit bois. Exténuée par les efforts surhumains déployés depuis deux jours, elle tombe bien vite dans un profond sommeil.

Dans ce monde sauvage et liminaire, se joue l'expérimentation du corps en mouvement de Koumen mais aussi « la maîtrise de la nature, tant extérieure (la flore et la faune) qu'intérieure (envie, désirs, pulsions) »⁷³⁶. La fillette doit en effet dompter à la fois et les bêtes sauvages et sa peur. La phase d'agrégation passe par une phase d'ascension matérielle et spirituelle. Le parcours initiatique de la fillette se termine lorsqu'elle atteint le seuil de l'autre monde que figure le sommet d'une montagne :

Après un temps qui paraît interminable, les voilà qui débouche dans une clairière. Plus loin, droit devant, apparaît la montagne recouverte d'un brouillard cotonneux. –Regarde, c'est au sommet de cette montagne là-bas que vit ton sauveur ! Nous y serons avant la tombée de la nuit, annonce Mbari. Et c'est effectivement au moment où le soleil commence à disparaître derrière la montagne, dans un rougeoiement magnifique qu'apparaît, au détour d'un énorme bloc rocheux, l'entrée de la grotte de l'ermite.

⁷³¹ Calame-Griaule, (G.), « Chemins de l'autre monde », *op.cit.*, p. 30.

⁷³² Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 263.

⁷³³ Belmont (N.), « Les seuils de l'autre monde », *op.cit.* p. 65.

⁷³⁴ Vinson (M.-C.), « Le cru et le lu », *Pratiques* n°157-158 et p. 277.

⁷³⁵ Scarpa (M.), *L'éternelle jeune fille*, *op.cit.*, p. 87.

⁷³⁶ Pelletier (V.), « A défaut d'ensauvagement, la sauvagerie », *Les douze travaux du texte*, *op.cit.*, p. 178.

Le Vieux Sage lui facilite l'accès dans sa grotte en venant directement à elle et en lui permettant de marcher. Il contribue ainsi à sa renaissance symbolique⁷³⁷. Le retour de Koumen dans son village marque sa réagrégation au sein de son groupe social. La quête initiatique de la fillette vise à la socialisation entre pairs. Elle renvoie en effet à la relation entre l'individu et le groupe. Koumen se met ainsi à l'épreuve afin de porter secours à ses parents et aux villageois. Elle pense être la seule en mesure de « sauver son village » : « Et personne d'autre ne peut sauver son village. Après tout, c'est de sa faute si le malheur a frappé sa région. Tout est de sa faute, pense-t-elle et c'est à elle de tout remettre en ordre ! »

Le conte *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* revêt alors une dimension initiatique, par sa structure narrative et rituelle ainsi que par les valeurs éthiques, didactiques ou encore écologiques mises en scène.

En définitive, les récits de notre corpus dont certains sont, rappelons-le, précisément des contes, révèlent la poésie ainsi que la poétique des contes merveilleux⁷³⁸. Des scénari et des motifs thématiques, énonciatifs, rhétoriques et donc génériques du conte sont ainsi retextualisés par la poétique culturelle des différentes œuvres de notre corpus. Celles-ci se nourrissent, subséquentement, du même tissu narratif merveilleux. De fait, « certaines images, certaines mises en scène présentes dans ces récits semblent de nature onirique, où un monde familier et un monde étrange se rencontrent, voire s'entremêlent. »⁷³⁹ Qui plus est, le détour par le conte merveilleux, a permis de questionner le rapport entre l'individu (porteur d'une altérité physique) et le groupe. Le parcours initiatique du personnage a notamment été mis en relation avec celui du « héros quêteur » des contes merveilleux (en référence à Vladimir Propp). L'on voit alors comment le personnage, dans sa quête d'émancipation, tend à combler un/des manque(s), par l'accomplissement d'épreuves (symboliques ou effectives). Il essaie ainsi de passer d'une situation de déséquilibre à une situation d'équilibre. Son initiation apparaît le plus souvent comme une « invisible initiation » (pour reprendre l'expression de Fabre), c'est-à-dire informelle, réinventée, « bricolée » et, *a fortiori*, non assumée explicitement par une institution. Elle passe alors essentiellement par l'imaginaire ou tout du moins par des arrangements avec la réalité. Le personnage s'invente donc un autre statut corporel et social pour être socialisé, acculturé ou encore pour mieux s'émanciper.

⁷³⁷ Le cycle « mort/renaissance » qui est réactualisé dans *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* offre un exemple de « processus initiatique » (Garnier (X.), *op.cit.*, p. 443)

⁷³⁸ Nous nous référons alors aux deux ouvrages de Nicole Belmont déjà mentionnés précédemment : *La poétique du conte et Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux.*

⁷³⁹ Belmont (N.), *Petit-Poucet rêveur, op.cit.*, p. 9.

Au fil de cette première partie, le personnage handicapé a été appréhendé à travers les rapports entretenus avec des constructions symboliques et sociales de l'enfant et de l'adolescent ainsi que du féminin et du masculin qu'il renouvelle peu ou prou. Aussi le clivage traditionnel entre la sphère du féminin et celle du masculin est-il quelque peu atténué par la situation de handicap des protagonistes. L'enfermement corporel des petites filles et des petits garçons entraîne leur enfermement spatial dans les espaces intérieurs et fermés de la *domus*. Par ailleurs, les personnages de notre corpus sont tantôt inclus, tantôt exclus de la communauté enfantine ou adolescente et de ses espaces - initiatiques - de socialisation : l'école et la cour de récréation ou encore le terrain de jeux et le terrain de sport.

Les œuvres étudiées mettent en lumière diverses cosmologies enfantines et adolescentes, dans lesquelles se mêlent le ludique, l'onirique, le rituel, et le créatif. De fait, à travers des activités symboliques telles que le jeu, le langage (écrit et oral), le rêve ou encore l'art, le personnage juvénile tend à dépasser les limites du monde qui l'entoure ainsi que celles de son corps handicapé. Grâce à une force émancipatrice et créatrice, il révèle une autre re-présentation monde, du corps ou encore du langage. Il fait ainsi preuve de la liberté sartrienne, selon laquelle « agir c'est modifier la figure du monde ».⁷⁴⁰ Notre hypothèse théorique principale est, en effet, que l'immobilité du personnage est compensée voire dépassée, peu ou prou, par sa détermination ainsi que par sa force créative et/ou imaginative. L'existence est ainsi pensée, conformément à la philosophie sartrienne, comme un mouvement de dépassement, de transcendance, consistant à se jeter en dehors de soi-même et en dehors du monde immédiat. La pratique d'activités artistiques ou sportives octroie, subséquemment, au personnage un pouvoir symbolique, propice au dépassement d'une condition première fort désavantageuse et contraignante. Il en est de même de la « conscience imageante » qui exprime un libre et éminemment créatif usage de l'imagination.

Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre.⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Sartre (J.-P.), *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard : 1943, p. 487.

⁷⁴¹ Sartre (J.-P.), *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris : Gallimard : 1940, p. 353.

Jusqu'ici, nous nous sommes donc intéressés aux représentations de l'enfant à travers son statut social ainsi qu'à travers son habitus culturel. Si la question du corps a été abordée, elle ne l'a été que de façon transversale et plus ou moins latérale. La deuxième partie de notre thèse sera, elle, essentiellement consacrée aux représentations symboliques et culturelles du corps handicapé. Comment le personnage est-il défini et comment se construit-il au travers de son handicap ? Quelles formes symboliques, imagées ou concrètes sont prises par le corps handicapé ? Et enfin, quels sont les enjeux littéraires, idéologiques et culturels de ces représentations ?

DEUXIÈME PARTIE REPRÉSENTATIONS ET IMAGINAIRES DES CORPS HANDICAPÉS

I	De la sur-visibilité du corps ou « corpus apertus »	178
1.	Le handicap comme principale marque identificatoire	178
1.1.	Mode de désignation et portrait physique	178
1.2.	Les mots du handicap et leurs connotations.....	183
2.	Un « corps d'expression » sur-exposé et « in-discipliné »	192
2.1.	La boiterie : une démarche dissymétrique et bancale	192
2.2.	Un exemple paroxystique du corps déséquilibré : <i>Mary la penchée</i>	202
3.	Monstration ou théâtre des corps	206
4.	Un corps mouvant et hybride.....	210
4.1.	Corps grotesque et carnavalesque	210
4.2.	Animalisation symbolique du corps handicapé	213
	L'animal blessé comme métaphore de l'enfant handicapé.....	213
	Le corps animalisé de l'enfant handicapé	218
	Un personnage aux ailes brisées	235
	Le garçon à cheval	239
5.	Objets métonymiques du corps handicapé	244
5.1.	Le personnage et son fauteuil roulant : lien de contiguïté voire de substitution.....	244
5.2.	Sur-matérialité du fauteuil roulant (dans les images et le texte), à travers ses propriétés constitutives	250
5.3.	Les roues et roulettes comme métonymies des jambes.....	252

⁷⁴² Bazin (H.), *Lève-toi et marche*, Paris : Bernard Grasset, 1952, p. 47.

II	Corpus clausus	257
1.	Postures de voilement, voire d'effacement du corps handicapé au sein de la narration et des illustrations	257
1.1.	Liminarité du corps du personnage	257
	Désincarnation du « corps de mots »	257
	Postures d'effacement du « corps de dessin »	261
1.2.	Mise en abyme du corps et liminarité	269
2.	Un corps inachevé ou dé-fait	274
2.1.	Un corps inachevé et mal achevé	274
3.	Un corps enfermé dans un monde et un temps suspendus.....	282
3.1.	Un « corps-prison »	282
3.2.	Chronotope de la liminarité.....	288
4.	Négation de l'altérité du personnage.....	292
5.	Configuration socio-spatiale des corps et « hiérarchie corporelle » : corps assis versus corps debout	298
6.	Le corps re-fait, redressé et « normalisé »	304
6.1.	Le corps re-fait par des prothèses : un corps hybride, mi-naturel et mi-artificiel.....	304
6.2.	Un exemple paroxystique : le corps réparé	312

Les personnages handicapés de notre corpus s'incarnent et se définissent, de prime abord, par leur corps qui les identifie, les définit et les singularise. Leur « effet de présence » est rendu visible (et lisible) par l'altérité de leur corps. De fait, les représentations du handicap et de ses anormalités donnent lieu à une poétique du corps. En somme, par son rôle déterminant et structurant au sein de la fiction le corps s'impose pleinement comme un « corps thématique » et non simplement « anecdotique ».

Il en va tout autrement lorsque c'est autour du corps d'un des personnages que s'articule l'histoire, que ce soit dans son ensemble ou simplement au niveau d'un épisode. Autrement dit, lorsque ce corps devient en lui-même objet de tension.⁷⁴³

Le corps handicapé constitue ainsi le pivot narratif, dramatique et/ou iconique du récit. Il est aussi un vecteur d'axiologie, par les valeurs, homogènes ou hétérogènes, qui lui sont attribuées. Nous rejoignons alors la thèse de Nathalie Prince selon laquelle :

Le personnage [au travers, plus particulièrement, de son corps dans notre corpus] apparaît souvent comme la valeur essentielle des récits, la valeur des autres valeurs, comme ce qui donne sens à l'effet du récit, et ce dès sa nomination.⁷⁴⁴

Le corps du protagoniste handicapé se pose comme « la matière même » de l'intrigue qu'il embraye alors. Objet descriptif et narratif, il est autant construit par le récit qu'il ne le construit de façon concomitante. De plus, le corps ne reste pas cantonné au portrait physique du personnage mais il investit la mise en mots et en images, de façon dialogique. Quant au jeu de voilement/dévoilement du handicap, à l'œuvre dans les récits, il reflète les valeurs culturelles et symboliques qui lui sont inhérentes. Se côtoient alors deux postures « corporelles » dichotomiques :

- d'une part celle du « corpus clausus » ou « corps discret aux autres et à soi-même »⁷⁴⁵ analysé par Norbert Elias.
- d'autre part celle du « corpus apertus » ou « corps grotesque et dionysiaque, ouvert et populaire, ce corps carnavalesque et in-discipliné par excellence que décrit Mikhaïl Bakhtine »⁷⁴⁶.

⁷⁴³ Berthelot, (F.), *Le corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris : Nathan, 1997, p. 28

⁷⁴⁴ Prince (N.), *La littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁴⁵ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 104.

⁷⁴⁶ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 104.

I De la sur-visibilité du corps ou « corpus apertus »

Nombre d'œuvres de notre corpus projettent le corps du personnage handicapé au cœur du récit. Son omniprésence atteste ainsi de sa sur-visibilité. De fait, si le personnage handicapé – qui est le plus souvent le « personnage principal et central de l'histoire »⁷⁴⁷ - est « sursignifiant », c'est surtout parce que son corps l'est lui-même, du fait de sa surexposition dans l'espace intra et extra-diégétique.

1. Le handicap comme principale marque identificatoire

1.1. Mode de désignation et portrait physique

Le handicap s'avère l'attribut le plus déterminant, parce que redondant, de la représentation du personnage. Il semble en effet être réduit à son handicap qui le définit et le conditionne intrinsèquement mais aussi qui l'identifie à un corps ainsi qu'à un nom. Or, un lien indéfectible s'établit entre ces deux caractéristiques puisque le nom signale le corps et vice versa. Le nom fonctionne comme un signe à la fois identitaire et corporel. Ce signe semble indélébile si l'on se réfère à la conclusion de Nicole Belmont au sujet de la relation entre le nom et une naissance anormale : « C'est donc le nom qui symbolise la naissance singulière, qui en témoigne, la signifie. L'enfant portera, de cette manière et sa vie durant, sa marque de naissance »⁷⁴⁸

Au sein du mode de désignation des protagonistes prédominent des désignations physiques motivées par le motif du corps handicapé. Et ce « procédé différentiel »⁷⁴⁹ mis en avant par les « désignateurs non rigides »⁷⁵⁰ donne sens à l'intrigue. Les désignateurs dans un roman sont en effet « un moyen de caractériser la *saisie* des personnages dans un univers romanesque donné. »⁷⁵¹

Les surnoms des autres personnages signifient également leur particularité physique : « Jambes Mortes », « Huchté-le-boiteux », « Mary la penchée »⁷⁵² et « Petit Polio ». Ce dernier appellatif renvoie à un diminutif familier et affectif du substantif « polyomélite ». Cette identification du protagoniste à sa pathologie sera reprise par le héros lui-même et alors renforcée par l'emploi du pronom personnel « je » : « je suis Polio » [50].

De façon générale, le déploiement de ces désignateurs « transparents » et itératifs concourt à la sur-visibilité du corps, laquelle se confond même avec l'identité du personnage handicapé. Le

⁷⁴⁷ Prince (N.), *op.cit.*, p. 95.

⁷⁴⁸ Belmont (N.), « Nomen est nomen », in *Les signes de la naissance, étude des représentations symboliques associées aux naissances singulières*, Brionne : Gérard Monfort Éditeur, coll. « Imago mundi », pp. 181-192 et p. 189.

⁷⁴⁹ Hamon (P.), « Statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Editions du Seuil, 1977, p.154.

⁷⁵⁰ Corblin (F.), « Les désignateurs dans le roman », in *Poétique* n°54, 1983, p.204.

⁷⁵¹ Corblin (F.), *op.cit.*, p. 205.

⁷⁵² Le titre de *Mary la penchée* différencie le personnage par un attribut physique qui est directement apposé à son prénom et renforcé par l'usage l'article défini. Ce même procédé stylistique structurait déjà le titre de *François le bossu*, de la comtesse de Ségur.

personnage est d'ailleurs donné à voir de façon concomitante par son nom (son surnom plus précisément) ainsi que par son corps.

Ce rapport de contiguïté entre ces « deux aspects constitutifs de la personne »⁷⁵³ engendre une « incorporation du nom »⁷⁵⁴. Le mode de désignation du personnage s'articule alors autour du « jeu de la métonymie [qui] témoigne d'une relation significative : pour notre sujet, celle de l'enracinement du nom dans l'expérience du corps »⁷⁵⁵.

Un lien transparait alors entre le nom donné et le corps marqué. Un rapprochement pourrait de fait être établi avec certains rites africains d'imposition du nom qui passent précisément par le marquage du corps du nouveau-né ou de l'initié, au travers de la scarification, notamment. Ainsi, Claude Rivière relève ce rite chez la communauté des Eve du Togo :

Après le réveil du vodu et l'imposition du nom, vient la séance de scarification à laquelle procède, sur une ou deux joues et selon les marques du clan, une femme experte qui a d'abord appliqué le couteau sur la joue de l'enfant puis sur le tertre du vodu. Un sacrifice divinatoire clôt la cérémonie.⁷⁵⁶

Dans notre corpus, le surnom métonymique de « Jambes Mortes » se substitue même au nom du personnage et en devient alors sa marque et même parfois son stigmate. La prise de ce nom montre un tournant décisif de l'action dramatique. Cette tension tourne autour du passage de « Jambes-Agiles »⁷⁵⁷ [94] à « Jambes-Mortes »⁷⁵⁸ [96] et en somme d'un statut social à un autre. Une analepse sommaire explicite cette nouvelle dénomination par le dévoilement de la perte de l'usage des jambes du personnage : « Mes jambes aussi étaient mortes » [96]. Le mode de désignation de ce protagoniste est ainsi révélateur de son évolution corporelle et sociale. En effet, dans certaines communautés ethniques, la variation des noms personnels d'un individu est représentative des étapes de sa vie. Le système de nomination des Indiens Gosiath d'Atah peut, par

⁷⁵³ Fédry (J.), « Le nom, moi vocal, et le corps, moi visible, deux manifestations de la personne une », in *Cahiers de Littérature Orale* (n°59-60, 2006), p. 357.

⁷⁵⁴ Fédry (J.), *op.cit.*, p. 353.

⁷⁵⁵ Fédry (J.), *op.cit.*, p. 350.

⁷⁵⁶ Rivière (C.), « La naissance chez les Eve du Togo », in *Journal des africanistes*, 1981, tome 51, fascicule 1-2. pp. 71-95.

⁷⁵⁷ « Jambes-Agiles » renvoie au surnom que le personnage aurait voulu se voir attribuer. Or, parce qu'il relève du domaine de l'irréel, il ne se trouve investi que dans ses pensées. Ce surnom exprime ainsi un souhait, comme en témoigne l'usage du conditionnel : « Et moi, je rêvais de devenir un jour un grand guerrier. J'accomplirais des exploits. On chanterait longtemps le nom de Jambes-Agiles. » (*Cheval-Soleil*, pp. 95-96).

⁷⁵⁸ À l'inverse, l'appellation « Jambes-Mortes » se réfère à une réalité concrète et tragique qui se joue dans le présent et de la narration et de l'action: « L'étalon doré écoutait les paroles de Jambes-Mortes comme on écoute une musique. » (pp. 96-97). De plus, ce surnom est tout d'abord attribué par des tiers, à savoir « Cheval-Soleil » et le narrateur.

exemple, éclairer le mode de nomination du personnage de « Jambes Mortes », d'autant plus qu'il se base sur des caractéristiques physiques⁷⁵⁹ ou sur des habitudes et comportements singuliers :

As might be expected from the manner in which personal names commonly originate, the same person frequently receives several in the course of his life. The name borne in childhood perhaps in most cases is changed in later life; while the name of an adult may be suspended or used interchangeably with another given in consequence of some newly acquired characteristic or of some event of importance in his life.⁷⁶⁰

L'appellation de « Jambes Mortes » devient par ailleurs, dans la seconde partie du récit, une caractéristique essentielle qui place le protagoniste du côté de la continuité. Ce sobriquet, d'abord attribué par le narrateur, est repris par un personnage, au moyen de la tournure démonstrative : « C'est Jambes-Mortes » [106], ainsi que par le héros lui-même : « Jambes-Mortes demande pour Cheval-Soleil trois de nos juments. » [108] Se dévoile bien ici la fonction explicitement référentielle du nom : « Le nom renvoyant de manière transparente à une singularité de son porteur, un lien sémantique fort unit l'un et l'autre [...] »⁷⁶¹.

Dans *Cheval-Soleil*, tout comme nombre d'œuvres de littérature de jeunesse, « il s'opère une sur-motivation par le nom »⁷⁶² du personnage. Or, le système appellatif du personnage a pour fonction non seulement de l'individualiser mais aussi de le situer et, en somme, de le différencier au sein du groupe. En effet, « recevoir un surnom, c'est être identifié à / par un groupe. Mais c'est aussi mettre une distance par rapport à l'identité première à laquelle renvoie le nom. »⁷⁶³ Ainsi, en tant que processus d'individuation et donc de différenciation, l'acte de dénomination s'enracine dans le système des personnages. La fonction classificatoire est d'autant plus prégnante chez les personnages d'« Huchté-le-boiteux » et « Jambes Mortes » pour lesquels le nom personnel ne constitue pas un « classificateur de lignée »⁷⁶⁴ mais plutôt ce que nous pourrions nommer un « classificateur de tribu ». À travers l'acte de nomination se joue bien, en effet, la place de ces deux personnages de garçons au sein de deux tribus indiennes (Les Cheyennes pour « Jambes Mortes » et les Dakotas pour Huchté). Et cette fonction de « classificateur de tribu » du nom se double d'une fonction référentielle.

⁷⁵⁹ Le lien de contiguïté entre le nom et le corps singulier qui nous occupe ici se retrouve ainsi dans le nom personnel de « dos cassé ». Ralph V. Chamberlin, « Place and Personal Names of the Gosiute Indians of Utah », *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 52, No. 208 (Jan. - Apr., 1913), pp. 1-20 (p. 14).

⁷⁶⁰ Ralph V. Chamberlin, *op.cit.*, p. 15.

⁷⁶¹ Cormier (A.), « Motivation du nom propre et contingence de la nomination. Le cas du nom des personnages dans un album de Ptiluc », in Laurent (N.), Reggiani (C.), (dirs.), *Seuils du nom propre*, Limoges : Lambert-Lucas, pp. 123-141, p. 123.

⁷⁶² Prince (N.), *op.cit.*, p. 113.

⁷⁶³ Pifarré (A.-F.), « Le surnom: une introduction aux journées d'études doctorales », in *Le surnom*, Chambéry : Université de Savoie, pp.7-9 et p. 7.

⁷⁶⁴ Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p.256.

Le système de dénomination sert également à la fois à identifier et à singulariser un personnage, dès le « seuil »⁷⁶⁵ inaugural du récit. Le corps handicapé s'expose au sein du paratexte, au travers notamment des titres thématiques, dénotatifs et référentiels. À cet endroit stratégique le personnage est nommé pour la première fois au travers d'un de ses signes distinctifs que sont l'anormalité de son corps et ses incapacités fonctionnelles. En tant que principale propriété physique, le handicap est directement accolé à l'identité du personnage par la préposition « à », par l'adjectif attribut ou épithète ou encore par les traits d'union (signe diacritique d'une coalescence lexicale). En somme, le personnage est marqué dans son identité même par son corps singulier. En attestent ces titres : *La petite fille à la jambe de bois*, *Le chat loupé*, *Alexis, le petit garçon qui n'a jamais marché*, *L'Indien qui ne savait pas courir*, *Le petit prince paralysé*, *Le lapin à roulettes*, *Alex est handicapé*, *Vincent et le canard à trois pattes* ou encore *Petit Polio*.

Ces titres périphrastiques reposent sur des termes génériques tels que « petite fille », « petit garçon », « l'Indien » ou encore « le chat ». Ils renvoient de fait à des catégories sociales ainsi qu'à des rôles thématiques. Ces « descriptions identifiantes »⁷⁶⁶ actualisent des traits descriptifs qui leur sont adjoints. Ainsi la transparence de ces appellatifs concourt-elle à la lisibilité du récit et du portrait du personnage. Par ailleurs, ces titres accrocheurs disent explicitement le handicap du personnage. Le « périphrase »⁷⁶⁷ plus précisément est doté d'une fonction proleptique. En effet, la première de couverture permet une première identification de l'être fictif et est corrélée en l'occurrence à son image corporelle. En d'autres termes, l'entrée en scène du personnage passe par une « mise en nom »⁷⁶⁸ doublée de ce qui pourrait être qualifié de « mise en corps » ou de « prise de corps ». Cette assimilation symbolique du corps handicapé et du nom sert principalement à ouvrir et à refermer l'histoire du personnage, au sein des seuils matériels de la première et de la quatrième de couverture.

Si les surnoms dit *caractérisants* sont utilisés très épisodiquement (excepté celui de « Mary la penchée »), ils fixent néanmoins l'une des propriétés physiques principales, et de fait permanentes du personnage. Ils témoignent par là-même d'un parti pris éditorial implicite, celui d'enfermer l'être de fiction dans son rôle thématique de personnage handicapé. Et c'est bien autour de celui-ci que se cristallisent les titres « littéraires »⁷⁶⁹ et informatifs de notre corpus qui en orientent la réception. De fait, le protagoniste principal s'annonce comme foyer focal de l'intrigue mais aussi comme vecteur d'un discours de l'altérité ancré, de façon sous-jacente, sur l'empathie et la tolérance.

⁷⁶⁵ En référence ici, au titre même de l'étude emblématique *Seuils* de Gérard Genette.

⁷⁶⁶ Corblin (F.), *op.cit.*, p. 202.

⁷⁶⁷ Genette (G.), *op.cit.*, p. 28.

⁷⁶⁸ Léonard (M.), « Noms propres et illusion réaliste : de Balzac à Zola », *Revue 34/44*, n° 7, automne 1980, p. 82.

⁷⁶⁹ Genette (G.), *op.cit.*, p. 86.

Les illustrations de la première de couverture (et parfois aussi de la quatrième de couverture) non seulement disent le handicap mais le montrent, voire l'exhibent également. Par leur fonction de captation référentielle, elles constituent alors une propédeutique à l'intrigue dont elles exposent le thème principal.

La plupart des premières de couverture de notre corpus exposent un personnage assis sur un fauteuil roulant. D'autres aides techniques s'affichent parfois, quoique de façon plus discrète. Ainsi, « Petit Polio » est représenté, à travers deux motifs constitutifs de son portrait, à savoir sa chaussure orthopédique et son attelle. [Annexe : 46] Quant au portrait coupé de « La petite fille à la jambe de bois », il exhibe la dissymétrie de la partie inférieure de son corps : une seule jambe versus une jambe de bois. Son visage - vecteur de ses émotions - est laissé dans le hors-champ. Enfin, la survisibilité du motif du soulier unique évoque sa boiterie. [Annexe : 24]

Par ailleurs, le handicap du protagoniste est mis en relief par des résumés informatifs qui situent précisément l'intrigue et en orientent stratégiquement la réception par un jeune lecteur. Ces résumés sont en effet conduits par les « directives émotionnelles »⁷⁷⁰ de l'instance éditoriale. Telle est la visée induite par la première phrase purement descriptive et factuelle du résumé de *La maison sans escaliers* : « À la suite d'un accident de voiture, une fillette reste handicapée. La vie change pour tout le monde et ses parents commencent par déménager dans une maison sans escalier ».

Par la fonction émotive⁷⁷¹ du discours s'amorce le pathos à l'œuvre dans l'album. Or, ce dernier constitue, avec le logos et l'ethos, l'un des « trois grands modes d'orientation vers autrui distingués par la rhétorique traditionnelle [...] »⁷⁷². Il est ainsi au service de stratégies de persuasion mises en œuvre par « l'autorité du texte »⁷⁷³ et qui se manifestent par des « techniques qui permettent d'émouvoir l'allocutaire en jouant sur sa sensibilité »⁷⁷⁴. Ces techniques, en littérature de jeunesse, relèvent d'« un pathétique direct »⁷⁷⁵ qui par la charge émotionnelle des mots vise à toucher immédiatement le lecteur.

De même, le résumé succinct de la quatrième de couverture d'*Alex est handicapé* est soutenu par « la fonction idéologique »⁷⁷⁶ de l'instance éditoriale : « Cette histoire de Max et Lili montre la difficulté de vivre tout le temps avec un handicap... » Par la réduction à un seul sens du texte, à savoir celui du contraignant et immuable quotidien du personnage handicapé, la lecture de ce livre

⁷⁷⁰ Tomachevski (B.), « Thématique », in *Théorie de la littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 301.

⁷⁷¹ Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 62.

⁷⁷² Jouve (V.), *op.cit.*, p. 60.

⁷⁷³ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 90.

⁷⁷⁴ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 61. Le résumé de *La maison sans escalier* investit précisément le sens étymologique de pathos: « expérience subie, malheur, émotion de l'âme » (in Rey (A.), *Le dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.* p. 2472.)

⁷⁷⁵ Rey (A.), *op.cit.*, p. 2473: « Au XVIIIe siècle, après Marmontel, on distingue le pathétique direct qui consiste à manifester ou à représenter l'émotion même que l'on veut susciter [...] »,

⁷⁷⁶ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 93.

est là aussi fortement dirigée. En tant que « foyer normatif »⁷⁷⁷, ce résumé porte la morale du récit à travers notamment le marqueur modalisant « tout le temps ». Cet énoncé, par l'emploi du présent gnomique, véhicule une vision subjective du handicap.

En conclusion, les « signaux »⁷⁷⁸ distillés au sein du paratexte conditionnent une lecture guidée et prescriptive ou selon les termes de Vincent Jouve, « programmatique »⁷⁷⁹. Dans notre corpus, les indices de lecture contribuent souvent à la mise en exergue du handicap du personnage. Ce dernier semble rester par ailleurs enfermé dans son corps handicapé et donc dans son rôle thématique d'enfant ou d'adolescent handicapé. Nous questionnerons les fonctions et valeurs attribuées à ce « type » de personnage, tout au long de notre réflexion.

1.2. Les mots du handicap et leurs connotations

Issu d'une construction langagière, le corps du personnage est avant tout un « corps perceptible par des mots »⁷⁸⁰. Le handicap est ainsi dévoilé verbalement, au moyen d'une poétique du corps a-normal. Et le handicap n'a de cesse d'être dit, ne serait-ce que dans le paratexte. Il se manifeste également au sein même des récits, notamment ceux qui se déroulent dans des centres de réadaptation (*Le cœur andalou*, *Non merci!*, *Les ailes brisées*, ou encore, *ça roule avec Charlotte*, *Debout jusqu'au bout*). Cette redondance lexicale sert de dispositif axiologique à la mise en mots du handicap. En effet, comme le précise Anne Halté : « De manière générale, la redondance est une manière d'installer sans équivoque des valeurs dans un texte. Puisqu'elle guide vers un sens en réduisant les ambiguïtés, elle joue un rôle dans la lisibilité. »⁷⁸¹

Le champ sémantique du handicap, par ses diverses acceptions et valeurs, renvoie à des visions du handicap plus ou moins homogènes et qui sont transmises par l'instance narrative. Ainsi, la lexicalisation du handicap ouvre sur une « mise en polyphonie évaluante »⁷⁸² du texte et du hors-texte. En tant que « points-valeurs » délégués par différentes instances narratives, les mots du handicap pourraient être pensés comme des « micro-mondes » lexico-sémantiques.

⁷⁷⁷ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 32.

⁷⁷⁸ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 127.

⁷⁷⁹ Jouve (V.), *op.cit.*, p.124: « L'effet-idéologique transparait également dans la façon dont une œuvre programme sa propre lecture. Elle peut le faire en dessinant une figure de *narrataire*, en donnant des indications sur la manière dont elle souhaite être lue, ou en réglementant le rapport du lecteur à la fiction »

⁷⁸⁰ Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 88.

⁷⁸¹ Halté (A.), *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine, genres et valeurs*, thèse de doctorat, Ecole doctorale PIEMES, 2000, p. 315.

⁷⁸² Hamon (P.), *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 225.

Le substantif « handicap » est employé de façon récurrente dans la narration, tout comme son dérivé « handicapé », à la forme adjectivale ou substantivale. Ces usages reflètent la norme socio-langagière actuelle :

Le vocable handicap, handicapé, a été employé pour la première fois dans un texte de loi concernant l'emploi des travailleurs handicapés en 1957 [Loi n°57-1223 du 23 novembre 1957, article 13]. Ce recours d'un vocable jugé moins discriminatoire après d'autres dénominations comme infirme, inadapté, incapable, invalide va être officialisé et entrer dans le langage courant avec la loi d'orientation en faveur des personnes handicapées du 30 juin 1975.⁷⁸³

Cette euphémisation du langage, initiée par le milieu juridique, témoigne d'un processus de dé-stigmatisation ainsi que d'une volonté d'ancrer le handicap dans la réalité sociale. Telle est bien l'acception sémantique et culturelle endossée, plus particulièrement, par l'adjectif handicapé :

Le participe passé HANDICAPÉ, ÉE [...] se dit (1889) d'une personne désavantagée et, notamment d'une personne affectée d'une déficience physique ou mentale (1957, *travailleur handicapé*) ; le terme tend aujourd'hui à remplacer infirme, mais il est plus large [...] ; il est devenu très courant parmi les euphémismes sociaux masquant les réalités pénibles (Cf. *mal voyant, mal entendant, etc.*) et pour écarter les mots traditionnels, tels *infirmes*.⁷⁸⁴

Il est donc significatif que ce terme général, relativement neutre et conforme à la bienséance, soit privilégié en littérature de jeunesse.⁷⁸⁵ Il a aussi le mérite d'être suffisamment parlant pour être rendu lisible auprès d'un jeune lecteur. La nature précise de son handicap est sous-entendue par le motif du fauteuil roulant qui y est rattaché. Or, en raison de ses emplois répétitifs et même obsédants, ce mot apparaît comme un sésame à la lecture. Il renvoie à une étiquette sémantique accolée indissolublement au personnage.

L'adjectif « handicapé » est marqué le plus souvent par un sens dénotatif ainsi que par une fonction référentielle. Il traduit en effet l'état physiologique du personnage au travers d'énoncés de type déclaratif. Il se trouve en position, soit d'adjectif attribut : *Alex est handicapé* (titre même du livre), « l'une est handicapée » [*Le complexe de l'ornithorynque* : 20], soit d'adjectif épithète - et est alors directement apposé à l'identité du personnage : « un fils handicapé », [*Non merci!* : 19] ou *La grande journée : les enfants polyhandicapés* (titre de la bande dessinée). Ces expressions signalent

⁷⁸³ Compte (R.), « De l'acceptation à la reconnaissance de la personne handicapée en France : un long et difficile processus d'intégration », *Empan* 2/2008, n° 70, p. 115-122 et p. 116.

⁷⁸⁴ Rey (A.), « Handicapé », in *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2005, p. 1590.

⁷⁸⁵ Cette posture respecte ainsi la loi de 1949, sur les publications destinées à la jeunesse. Selon l'article 2 : « Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques ou sexistes. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. »

des traits descriptifs qui réduisent le personnage à son handicap. D'ailleurs, cet adjectif est employé de façon assez homogène par les différentes instances du récit et de façon plus ou moins directe.

Le personnage « différent » se définit lui-même fréquemment, au travers du terme « handicapé » afin de mettre en avant son altérité. Aussi Théo dans *Non merci!* insiste-t-il sur son état par le biais des nombreuses occurrences de « j'étais handicapé ». Il souligne notamment une distinction entre un handicap de naissance (et donc inné) et un handicap subi (donc acquis) : « [...] moi, j'étais handicapé depuis la naissance, je savais depuis toujours que je ne marcherais jamais, que je ne serais jamais comme tout le monde. » [142]. Quant au héros de *La bande à Ed*, il évoque avec autodérision, par un jeu de mots son statut d'handicapé : « Je descends de celle [de la branche] d'Andy! » [47] S'exprime ainsi la « culture dans la langue du texte »⁷⁸⁶.

Toutefois, les paroles des personnages ne renvoient pas toujours à une acceptation du handicap. Elles traduisent parfois, à l'inverse, une réalité douloureuse, à l'exemple du cri de détresse de Stéphanie, dans *Les ailes brisées* : « Et maintenant, c'est moi ! C'est moi qui suis handicapée ! » [29]. De même que le pronom personnel « Moi », le pronom possessif « mon » corrobore le lien de contiguïté entre le personnage et le handicap dont il est touché. D'où l'emploi récurrent de l'expression « mon handicap » [101, 166] ou « son handicap » [47], suivant l'instance narrative adoptée. Dans certains cas, l'adjectif handicapé est connoté négativement, dans un sens dépréciatif en tant qu'il sous-tend une tare. Le simple usage de cet adjectif témoigne de la structure axiologique du récit, au moyen du « jeu des voix évaluatives »⁷⁸⁷. L'instance évaluante peut-être assumée par le personnage handicapé lui-même. Dans *De l'autre côté du mur*, Louise, le personnage-narrateur et focalisateur, intériorise un préjugé qu'elle craint de percevoir chez un groupe de valides : « Qu'est-ce qu'un beau type comme ça fait avec une handicapée. » [82]

Une vision acerbe du handicap est soutenue par le jugement défavorable de certains personnages valides. Aussi Jérémy, le personnage principal de *Coup de foudre*, commence-t-il par rejeter de façon virulente et catégorique le handicap du personnage de Lulla. L'adjectif « handicapé », connoté péjorativement, hante les pensées de Jérémy : « Handicapée. Elle est handicapée. » [37]. Ou encore : « Le fait qu'elle est handicapée m'anéantit complètement » [38]. Ce constat se mue rapidement en un cri d'indignation, voire de détresse, mais aussi d'intolérance. Ce cri est étayé par les modalités interrogative et exclamative :

- Mais pourquoi est-elle handicapée ? Je ne pense qu'à ça. [39]
- Je me déteste. Je ne veux pas qu'elle soit handicapée. Pas handicapée ! [43]
- Pourquoi est-elle handicapée ? Je crie dans ma tête. C'est insupportable. [48]

⁷⁸⁶ Privat (J.-M.), Scarpa (M.), « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, n°145, 2009, p. 3.

⁷⁸⁷ Halté (A.), *op.cit.*, p. 263.

Dans cette séquence narrative la redondance de l'adjectif « handicapée » conduit à une sur-visibility de cet objet d'évaluation qu'est le corps handicapé de Lulla. Cette obsession verbale est d'autant plus paroxystique qu'elle est « monopolisé[e] par un seul personnage d'évaluateur »⁷⁸⁸, Jérémy. Ainsi les sept occurrences de « handicapée » rythment-elles de manière lancinante une dizaine de pages du journal intime de Jérémy, jusqu'à créer une impression de chaos verbal. Or, ce charivari mêle la parole entêtante de Jérémy et le corps envahissant – parce qu'exacerbé par sa singularité - de Lulla.

De plus, la stigmatisation du personnage handicapé portée par le monologisme du roman transgresse les codes éthiques de la littérature de jeunesse. La voix de Jérémy n'est discréditée par aucune voix narrative qui assumerait alors la fonction modalisante du discours. De fait, aucun dispositif du texte n'oriente la « bonne » lecture de l'intrigue. Néanmoins, à la fin du récit, il réévaluera seul son jugement sur Lulla et il ne tiendra plus ce même discours injurieux sur le handicap, *in fine*. La dimension morale du récit sera donc préservée.

Si le personnage handicapé est principalement appréhendé dans son individualité et plus précisément dans sa particularité, il est aussi parfois rattaché au groupe social des « handicapés » auquel il appartient. En d'autres termes, le corps individualisé du personnage fait corps avec ses pairs. De plus, le groupe nominal pluriel « les handicapés » désigne un personnage collectif et indifférencié. Ce mot est parfois englobé dans une expression générique telle que « les personnes handicapées » [*Les ailes brisées* : 68, 101, 128] ou alors employé seul en tant que substantif : « Il n'a jamais vu tant d'handicapés à la fois » [*Je redessinerai le ciel bleu dans tes yeux* : 14].

La communauté formée par les personnages handicapés est pensée en termes, soit d'intégration dans la société comme le donne à voir *Les ailes brisées*, soit au contraire d'exclusion et donc de marginalisation vis-à-vis du monde des valides. De fait, dans *Je redessinerai le ciel bleu dans tes yeux*, le père d'un garçon handicapé avoue que « le monde à part des handicapés l'inquiète » [15]. A d'autres moments, le substantif pluriel « handicapés » désigne un groupe de personnages bien déterminé, comme les résidents d'une pension (*Les ailes brisées*) ou ceux d'un centre de rééducation - groupe dans lequel s'inclut le personnage principal de *Non merci!* au moyen de l'expression « nous les handicapés » [147].

Le roman *Les ailes brisées* expose des points de vue antithétiques à l'égard du handicap de Stéphanie. Alors que son père demeure dans le déni et s'entête à la considérer comme « normale » [47], sa mère accepte son handicap et la compare alors à ses camarades handicapés : « Stéphanie est handicapée, comme tous les pensionnaires du centre. Ce n'est pas une honte, c'est un fait. » [46]

A travers le champ lexical du « handicap » le personnage est appréhendé par rapport à la norme non seulement corporelle mais aussi sociale. Il est de fait saisi à travers son état

⁷⁸⁸ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 28.

physiologique (c'est-à-dire ses limitations ou ses incapacités sur le plan fonctionnel) ainsi qu'à travers les situations handicapantes mises en scène (c'est-à-dire les obstacles matériels rencontrés dans sa situation sociale). Nous rejoignons alors l'idée selon laquelle « le champ du handicap se constitue autant dans l'oscillation permanente entre médical et social que dans la représentation du normal et du pathologique »⁷⁸⁹. Sont mises en exergue les interactions sociales et corporelles entre sujet - et donc corps - handicapé et non-handicapé.

La réalité sociale du handicap est d'abord pensée en tant que désavantage à travers ses répercussions dans l'espace public. Aussi les récits mettent-ils l'accent sur les problèmes d'accessibilité. Le personnage principal de *Non merci !* Théo, explique ainsi que : « [ses] efforts pour [se] débrouiller tout seul ne servent à rien à la maison car elle n'est pas adaptée aux handicapés ! » [105]. Sont mis en évidence les obstacles matériels qui entravent l'indépendance de Théo et qui le mettent donc socialement dans une situation de handicap. De même, ces difficultés d'accessibilité servent de fil conducteur à *La bande à Ed*. Une des séquences narratives de cette bande dessinée se déroule dans un cinéma et montre la seule salle réservée aux personnes handicapées, à travers l'indication : « Salle 1, accès handicapés » [44], ainsi que par le pictogramme du handicap moteur. Cette icône est exacerbée dans une autre séquence narrative et picturale. Les vignettes en question jouent sur la démultiplication d'une place de stationnement réservée aux personnes handicapées. Et Ed de faire allusion, non sans sarcasme, à ce symbole : « C'est pratique parce qu'il a certains indéclicats pour qui le sigle "handicapé" ne veut pas dire grand chose... » [28].

La construction sociale du handicap s'appuie sur une image corporelle et plus précisément sur une déficience visible. Or, cette figuration du handicap réduite ici au handicap moteur se joue dans l'espace public :

Ce pictogramme est le symbole universel de l'accessibilité et l'une des manières de signifier le plein droit de jouissance de la vie pour une personne aux prises avec une ou plusieurs limitations fonctionnelles, ceci par l'occupation de l'espace.⁷⁹⁰

Quant à la valeur historico-juridique de ce pictogramme, elle s'enracine « au sein du mouvement international de défense des droits des personnes handicapées qui émerge dans les pays du Nord au cours des années 1960 ». Ce mouvement a été adopté « comme symbole universel par un Comité d'experts sur l'accessibilité universelle des Nations unies en 1974. »⁷⁹¹

Pris dans sa réalité sociale, le handicap du personnage est pensé, de façon plus générale, en termes d'intégration dans la société. Telle est la vision dont se fait porte-parole le père d'un petit

⁷⁸⁹ Compte (R.), *op.cit.*, p. 117.

⁷⁹⁰ Saillant (F.), Fougeyrollas (P.), « L'icône du handicap », *Reliance* 2007/3 n° 25, pp. 81-87 et p. 81.

⁷⁹¹ Saillant (F.), *op.cit.*, p. 82.

garçon handicapé dans *Je redessinerai le ciel bleu dans tes yeux* : « « Cela il ne le faut pas. Intégrer les handicapés dans la société est la meilleure façon de les aider », songe-t-il » [11] Nombre d'intrigues mettent plus particulièrement en scène la (ré-)intégration scolaire, en milieu dit ordinaire, de l'enfant ou de l'adolescent handicapé. Il ne s'agit parfois que d'une étape dans le parcours des personnages, comme dans *Ma meilleure copine* ou *L'accident de Marika* ou dans *De l'autre côté du mur*. Les réactions des personnages valides ainsi que les appréhensions du personnage handicapé sont alors dévoilées. Et Louise d'avouer : « Néanmoins, j'ai du mal à accepter l'idée d'aller dans un lycée normal. Si d'aventure un lycée est prêt à m'accueillir. » [*De l'autre côté du mur* : 104].

Le roman C.e.s ouvre-toi se cristallise autour du combat mené par une adolescente handicapée ainsi que par ses amis pour être intégrée dans « un établissement non spécialisé » [117]. De fait, l'épilogue euphorique se ferme sur le projet administratif de la mise en accessibilité du lycée qui marque ainsi l'intégration prochaine d'Esther. Cette quête d'intégration du personnage à la vie scolaire, tout comme sa quête d'autonomie renvoie de manière générale au processus d'intégration sociale des personnes handicapées. Ce processus est au fondement même de la représentation sociale du handicap. Ainsi le troisième principe de l'article 3 de la Convention relative aux droits des personnes handicapées⁷⁹² pose entre autres comme principes généraux « la participation et l'intégration pleines et effectives à la société » et « l'égalité des chances ».

Si le champ lexical du handicap s'impose au sein des textes, il est relayé par d'autres termes et notamment celui d'« infirme » : « l'infirmes » (*La petite fille soulevant un coin du ciel, Cheval-Soleil...*), « l'enfant infirme » [*Cheval-Soleil* : 106]. Nombre de personnages de la littérature classique, du XIX^{ème} siècle étaient déjà qualifiés d'infirmes, tels que Gervaise, Alzire ou encore Jeanlin, dans *L'Assommoir* de Zola, tout comme *François le bossu* chez la comtesse de Ségur. Il en est de même pour certains personnages romanesques du XX^{ème} siècle, telles la petite Banban de *L'hirondelle sous le toit* et Constance de *Lève-toi et marche*.

Si les termes de handicap et d'infirmes sont de sens proche, ils ne sont pas complètement synonymes puisqu'ils ne renvoient pas au même contexte sémantique et historico-culturel. Ces différents mots se côtoient, alternativement ou non, au sein d'une même œuvre. Et le terme d'*infirmité*, plus ancien, appartient plus spécifiquement au domaine médical. Il est plus précis dans la mesure où il se réfère plus particulièrement au handicap physique. Il est aussi connoté plus négativement parce qu'étymologiquement il signifie « faiblesse »⁷⁹³, sens qu'il actualise toujours. En raison de la notion de déficience motrice qu'il induit, il apparaît de fait comme stigmatisant. Par

⁷⁹² Convention promulguée par les membres de l'ONU et mise en vigueur en Mai 2008.

⁷⁹³ Baumgartner (E.), Ménard (P.), *Le dictionnaire historique et étymologique de la langue française, op.cit.*, p. 166 : « De l'ancien français *enferm* ou *enferme* (faible, malade) attesté jusqu'au XVI^{ème} siècle et aboutissement du latin classique *infirmus* (faible physiquement et moralement) ».

l'usage du terme « infirme », le narrateur ou les personnages valides expriment un sentiment de compassion. Cette « teinte émotionnelle »⁷⁹⁴ était déjà à l'œuvre dans *François le bossu* de Madame de Ségur. En témoigne la formule modalisante « Pauvre infirme » dont use le personnage de Madame de Cémiane à l'égard de François. [169] Un même jugement dépréciatif transparait derrière ces répliques de la reine de l'album *Mina la fourmi* : « Mais elle est infirme ! Ôtez-la de mon regard. Ça me rend triste [...] ». Cette attitude discriminante est corroborée par le discours attributif : « La reine prend un air poliment dégoûté et dit à mi-voix ».

Le héros en fauteuil de *La bande à Ed* s'inscrit une nouvelle fois à rebours de cette vision pathétique puisqu'il revendique toujours dans un esprit d'autodérision : « Avec mes roues motrices ch'uis l'infirmes de service » [7]. Par le langage se manifestent ainsi des façons de faire et de dire le corps handicapé.

Les récits de notre corpus recourent aussi fréquemment à l'adjectif « paralysé » qui appartient également au domaine du médical et qui signifie « frappé de paralysie ». Or, la paralysie se définit comme une « déficience ou perte de la fonction motrice d'une partie du corps, due souvent à des lésions nerveuses centrales ou périphériques, parfois accompagnée d'une perte de la sensibilité. »⁷⁹⁵ Quant aux personnages étudiés, ils sont plus précisément atteints d'une paralysie des membres inférieurs qui est nommée « paraplégie ». Ce substantif, tout comme son dérivé « paraplégique » sont parfois employés en alternance avec celui de « paralysé ». Ces vocables sont les plus précis de tous les mots du « handicap », étant donné qu'ils se rapportent exclusivement à une déficience motrice.

La paralysie est parfois dite à travers un vocabulaire médico-spécialisé :

- Il (Pierre) est paraplégique L1. Ça veut dire qu'il est paralysé des deux jambes à cause d'un accident [*Non merci !* : 116].
- Paraplégie c'est ainsi qu'on appelle ça. Ça veut dire que je suis paralysé des jambes et que je suis scotché à un fauteuil roulant. [*Les cent mille briques* : 9].

Ces termes spécialisés sont, toutefois, moins transparents et donc moins facilement lisibles pour un jeune lecteur, surtout lorsqu'ils ne donnent pas lieu à une explication d'un personnage ou du narrateur. Certains albums prennent ce parti, en affichant sans préambule la paralysie du protagoniste. *Le petit prince paralysé* en est l'exemple le plus frappant. Dès le titre, il dit la singularité du personnage par le biais du terme « paralysé ». [39] Cet adjectif est réitéré au sein du récit, dans les séquences narratives qui suivent l'accident de ce petit prince. Aussi bien les propres paroles de Francesco que celles de sa nourrice sont empreintes d'affectivité et de pathos. Un

⁷⁹⁴ Tomachevski (B.), *op.cit.*, p. 271.

⁷⁹⁵ Rey (A.), « Paralysie », *Dictionnaire culturel en langue française, op.cit.*, pp. 1350-1351.

sentiment de pitié s'exprime ainsi par l'adjectif épithète « pauvre », dans la périphrase « un pauvre garçon paralysé »⁷⁹⁶.

- Je suis le roi d'El Cordoba et pourtant, si je retourne dans mon pays, les gens vont se moquer de moi parce que je ne suis qu'un petit garçon paralysé sur son fauteuil roulant.
- [...] c'est une tragédie [que Francesco soit le roi légitime du royaume d'El Cordoba] car tu n'es qu'un pauvre garçon paralysé et tu ne peux rien faire. Quel malheur !

À l'inverse, certains albums rendent cet adjectif de « paralysée » plus explicite à travers un discours moralisateur, informatif mais aussi propédeutique. Le résumé de la quatrième de couverture de *Ma meilleure copine* recourt à un terme axiologique négatif « terrible », ainsi qu'à la mise en exergue du terme « paralysée » par le signe démarcatif typographique des caractères gras : « Léa est effondrée: Sarah sa meilleure copine, si douée pour la **gymnastique**, a été victime d'un terrible accident. **Paralysée**, elle ne marchera plus jamais. [...] »

Dans *Ma meilleure copine*, de même que dans une grande partie des textes de notre corpus, l'axiologie se localise d'emblée à cet « endroit stratégique »⁷⁹⁷ qu'est le paratexte, en tant que seuil du récit. Se manifeste alors la fonction modalisante du narrateur, centrée notamment sur un sentiment d'empathie. De fait, *L'accident de Marika* mise également dès le paratexte sur la survisibilité du handicap de la fillette. Un discours d'escorte encadre l'histoire au moyen d'un en-tête sur la première de couverture : « Une histoire sur...le handicap physique ». De même, le résumé de la quatrième de couverture s'avère informatif : « Marika a été victime d'un accident qui l'a rendue paraplégique. Désormais en fauteuil roulant, elle appréhende son retour à l'école. [...] ». Le mot « paraplégique » est explicité par sa mise en contexte ainsi que par le motif, textuel et iconique du fauteuil roulant. Un emploi itératif de l'adjectif « paralysée » se fait jour dans le roman *Ma meilleure copine* et cela dès le paratexte. Le handicap de la petite fille semble, néanmoins, être paradoxalement dit afin d'être ensuite occulté ou voilé, comme en témoignent les paroles et pensées de Léa:

- Je ne pense pas à toi comme à une paralysée [23]
- Sarah se tenait bien droite dans son fauteuil, elle avait un sourire si radieux qu'on oubliait qu'elle était paralysée [44].

⁷⁹⁶ Définition du Cnrtl : « II. – [En fonction d'épith., l'adj. est placé avant le subst.] A. – Qui inspire de la pitié, de la commisération. Pauvre, par affaiblissement, il développe une valeur affective un peu condescendante, voire dépréciative (cf syntagme pauvre type). »

Observons aussi qu'« une manifestation plus charitable de pitié s'exprime par l'emploi de l'adjectif [pauvre] devant le nom d'une personne que l'on plaint. » (in Rey A., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 2485.)

⁷⁹⁷ Genette (G.), *Seuils*, *op.cit.*, p. 13.

Dans la bouche du personnage handicapé, l'adjectif « paralysé » revêt parfois une connotation négative dans la mesure où il est stigmatisant : « Paralysée... Quel mot affreux aussi impitoyable qu'un boulet à la cheville. » [*Les ailes brisées* : 23] Stéphanie souligne le caractère incisif de ce mot qui dévoile sans fard son mauvais état de santé. Et la seule occurrence de « paralysée » est contrebalancée par l'emploi itératif de l'adjectif « handicapée ». Ce qui prouve bien que l'un des termes signale un processus d'euphémisation, à l'inverse du second. Quant à la périphrase « les moins-valides » [*Comme sur des roulettes* : 37], à laquelle recourt Schumi, elle est conforme au « politiquement correct ». Il en est de même de l'expression « une personne à mobilité réduite » [*Mary-Lou* : 97] qui montre encore une évolution de la représentation langagière et sociale du handicap.

Un vocabulaire encore plus spécialisé se réfère parfois à la paraplégie du personnage et tend à saisir le corps de celui-ci comme un corps spécifiquement médical. Le corps handicapé s'inscrit alors dans un « portrait clinique » étayé par un « vocabulaire de la pathologie »⁷⁹⁸. La paraplégie du personnage due à un dysfonctionnement de la moelle épinière est suggérée par les expressions « contusion médullaire » [*Le cœur andalou* : 21, 71] et « Une blessée médullaire » [*Les ailes brisées* : 36]. Quant au terme d'I.M.C., il informe précisément sur la pathologie du héros éponyme d'*Alex est handicapé* : « Je suis I.M.C... * Certaines de mes cellules ont été abîmées à ma naissance. Mais il m'en reste plein de bonnes ! » Alex donne des explications concrètes sur l'origine de son handicap, à son camarade. Ce dernier rebondit sur les causes des troubles moteurs inhérents à sa pathologie : « - Alors, ton cerveau commande mal les muscles de tes jambes et de tes bras ? » [8] Or, cette question purement rhétorique tient lieu de reformulation et d'explicitation à l'adresse du jeune lecteur. Une note de bas de page précise encore la signification des différents termes de cet acronyme, au moyen d'un vocabulaire plus spécialisé quoique rendu accessible : « Infirmes : qui ne peut se servir d'une partie de son corps, Moteur : qui donne le mouvement, Cérébral : qui vient du cerveau » [8]. La fonction explicative régit alors ces pauses descriptives adressées tacitement au jeune lecteur.

Que ces différents mots du handicap soient connotatifs ou dénotatifs, spécialisés ou non, ils ont en commun de rendre perceptible la déficience physique du personnage. A l'inverse, alors que certaines histoires se cristallisent principalement autour du handicap du personnage, elles ne recourent pas aux mots concrets et référentiels du handicap. Celui-ci est essentiellement mis en avant par les difficultés motrices du personnage (*Les boutons du diable*), par la singularité de sa démarche (*Chant de mines*), par la mention d'un accident (*La maison sans escalier*) et surtout par le motif du fauteuil roulant ou d'autres aides techniques (*Le cœur andalou*, par exemple). Nous reviendrons ultérieurement sur la lexicalisation ainsi que sur la symbolique de ces motifs.

⁷⁹⁸ Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 67.

2. Un « corps d'expression » sur-exposé et « in-discipliné »

Ce corps indiscipliné est rendu visible par des postures déviantes et/ ou a-normales. Il s'apparente alors à un corps bancal, tordu, boiteux ou encore penché...

2.1. La boiterie : une démarche dissymétrique et bancale

Le personnage de l'enfant ou de l'adolescent boiteux jalonne nombre de récits de la littérature de jeunesse. Il s'inscrit ainsi dans la lignée de la myriade de figures de boiteux de la mythologie et du folklore européen. Dans notre corpus, la boiterie se manifeste d'abord par le langage, à travers les termes de « boiteux », « boiteuse » ou encore « estropié » [*Ocre* : 11, *Petit Polio* : 19, *La petite fille soulevant un coin du ciel* : 32, *Les contes de la ruelle* : 7]. Le surnom d'« Huchté-le-Boiteux » induit clairement un lien de corrélation entre le protagoniste de *L'Indien qui ne savait pas courir* et sa boiterie, comme l'attestent les traits d'union, l'article défini « le » ainsi que la majuscule mise à l'adjectif « boiteux ». Cette appellation rythme la narration, de façon obsédante, aussi bien par la voix du narrateur que par celle du personnage lui-même : « Je suis Huchté-le-Boiteux que personne ne remarque... » [29]. À l'image de « Petit Nuage », jusqu'à son épreuve qualifiante (l'apprivoisement d'un cheval), il se trouve figé dans sa seule identité d'enfant boiteux. La boiterie apparaît de fait comme le seul mode d'existence dans le monde d'Huchté.

Le corps boiteux, décrit comme un corps en mouvement, est donné à voir à travers ses déplacements malaisés dans l'espace narratif. Aussi la marche entravée de l'enfant boiteux est-elle signifiée par une riche « lexicalisation du discours évaluatif »⁷⁹⁹, focalisée sur le « défaut de la verticalité »⁸⁰⁰ ainsi que sur « l'asymétrie déambulatoire »⁸⁰¹ de la boiterie. Sont ainsi employés les termes de « clopinant » [*Robinson* : 36], « boitillant » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 10, 28], « claudiquant » [*Petit Nuage* : 14, 35], « clopin-clopotant » [*Chat loupé* : 10], « cahin-caha » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 31], « petite ombre fragile et claudicante » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 16], ou encore « titubante » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 32]. Les sonorités mêmes de ces expressions qui jouent sur les assonances et les allitérations évoquent un boitillement. Les locutions doubles « cahin-caha » et « clopin-clopotant » servent usuellement à imiter le pas des boiteux, à l'image des « créatures bizarres et biscornues », décrites par Charles Deulin : « Toute la cour regardait, depuis le fin matin, défiler cahin-caha, clopin-clopotant, les bossus,

⁷⁹⁹ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 22.

⁸⁰⁰ Ueltschi (K.), *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 11.

⁸⁰¹ Ginzburg (C.), *Le sabbat des sorcières*, Paris : Gallimard, 1992, p. 233.

les borgnes, les bigles, les aveugles, les manchots, les bancals, les bancroches, les boiteux, les tortus, les cagneux, les culs-de-jatte. »⁸⁰²

Se trouve soulignée, de façon significative, la déviance de l'enfant boiteux par rapport à une marche normale, c'est-à-dire régulière et symétrique, à l'exemple de la marche difficile et « très déhanchée » de Louna dans *Coup de foudre* [43]. Le déhanchement provoque un mouvement de bascule ou de rotation. Or, la boiterie à laquelle expose le pied boiteux se définit précisément par un désordre ou un dérèglement :

[...] le pied boiteux, le pied qui cloche, un pied qu'une atteinte stigmatise d'une manière très particulière et qui fait de son propriétaire un *clop*, un être asymétrique : les pieds sont deux, les pieds sont doubles et symétriquement identiques. La déambulation suppose un mouvement successif répété de l'un puis de l'autre, alternant [...]. C'est précisément la rupture de cette régularité, de ce rythme qui conduit à la boiterie, qui définit la boiterie.⁸⁰³

L'enfant boiteux, à la différence de l'enfant en fauteuil roulant, se tient certes bien sur ses pieds mais dans une position tout de même déviante par rapport à la marche normale. Cette rupture est signifiée par le procédé de la comparaison par dissemblance⁸⁰⁴, par les adverbes de négation et par la conjonction de subordination « comme ». Aussi, Estelle se résigne-t-elle à ne jamais pouvoir « marcher comme les autres » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 28]. Cet album joue d'ailleurs sur la polysémie du verbe « marcher » puisque la fillette marche difficilement à cause d'une jambe qui n'est pas « en bon état de marche » [40]. Se manifeste le mode de locomotion ambivalent d'Estelle, situé entre l'équilibre et le déséquilibre, entre la mobilité et l'immobilité et, par conséquent, dans une posture d'entre-deux. Cet état précaire d'équilibre est poussé à son paroxysme lorsque le personnage tombe, comme l'exprime le lexique de la chute : « elle dérape sur les plaques de mousse, elle bute contre les racines, elle trébuche parmi les moraines. » [33], « En trébuchant contre les bosses du terrain [...] » [10]. Cette situation de déséquilibre est parfois provoquée par des tiers. Estelle de même que « Robinsone » sont ainsi bousculées par leurs camarades.

Huchté, « Petit Nuage » et « Robinsone » sont appréhendés, à travers leurs nombreux déplacements dans l'espace, comme l'exprime l'emploi itératif des verbes « marcher », « galoper » et même des verbes liés à la boiterie. Ces mouvements se cristallisent, qui plus est, autour du motif du pied, à l'instar des expressions : « il met pied à terre » [32] et « [...] s'en va seul, à pied [...] » [33]. Sont ainsi mis en exergue la position debout du personnage et donc son contact avec le sol. La

⁸⁰² Deulin (C.), « Les Trente-Six Rencontres de Jean du Gogué », in *Cambrinus et autres Contes*, Paris : Deulin Éditeur, 1874.

⁸⁰³ Ueltschi (K), *op.cit.*, p. 15.

⁸⁰⁴ Hopkins (G.M.), *The Journals and Papers*, Londres : Oxford University Press, 1959, cité par Jakobson (R.), in *Huit questions de poétique*, *op.cit.*, pp. 107-108.

marche - qui participe de l'initiation du personnage - s'articule autour des déplacements « boiteux » du personnage, dans l'espace liminal du saltus. Cet espace de marge est particulièrement signifiant parce qu'il est corrélatif de l'état de marge du boiteux. Huchté et « Petit Nuage » s'isolent des autres en marchant, quoique difficilement, dans la nature. La même liminarité spatiale caractérise l'errance de « Robinsone » dans le « no man's land » [38] qu'est son île de la Désidérade.

Des visions culturelles plus ou moins homogènes de la boiterie sont dévoilées par le « discours évaluatif »⁸⁰⁵ ainsi que par les différentes « instances évaluantes »⁸⁰⁶. Des expressions imagées dépeignent le déséquilibre d'une déambulation bancale analogue à un mouvement de balancier : « Son corps balançait bizarrement de gauche à droite, de droite à gauche quand il marchait [...] » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 7]. Cette citation insiste sur la particularité du mode de déplacement du protagoniste, au moyen de l'adverbe « bizarrement ». L'imaginaire de la boiterie se trouve parfois resémantisé, de façon poétique : « ce fils [...] qui marchait en boitillant comme un oiseau à l'aile brisée » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 11]. La dimension métaphorique du langage s'accompagne d'une récréation ludique. L'album *Le chat loupé* joue sur l'homologie phonique entre cette périphrase et l'adjectif « chaloupé ». Ce terme est redéfini par la quatrième de couverture de l'album, de manière inventive et imagée : « Chaloupé : adjectif. Qui bascule en rythme comme le mouvement d'une chaloupe sur les vagues. » Par cet effet de poétisation, l'allure saccadée du boiteux est à la fois embellie et euphémisée. Le même sens se trouve investi par l'exemple qui illustre cette définition : « Avec sa démarche chaloupée, le minet se dandine de droite à gauche comme s'il dansait. » De fait, « ce chat qui [balance] », c'est-à-dire « chaloupé » est décrit par son corps qui conjointement ondule et valse⁸⁰⁷.

« Robinsone » joue sur la polysémie du verbe « clocher » qui signifie aussi bien « marcher en boitant » qu'« être défectueux, aller de travers. »⁸⁰⁸ :

Poser un pied devant l'autre et marcher, aller droit, de côté ou bien faire demi-tour, ça n'a l'air de rien. Simple comme respirer ou dormir. Sauf si on a quelque chose qui cloche dans la tête ou dans le cœur, dans les muscles. Alors il faut bien se résoudre à se déplacer tout de travers. Ça devient une épreuve que les autres ne soupçonnent pas. Les autres, ils ont l'arrogance des bien-portants, la morgue des va-t-en-avant. Ils vous regardent traîner la jambe avec des yeux ronds. [...] C'est à eux que ça coûte de devoir se coltiner un éclopé, une boitilleuse. C'est pas drôle pour eux qui veulent que le monde tourne rond. [*Robinsone* : 7]

⁸⁰⁵ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 21.

⁸⁰⁶ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 21.

⁸⁰⁷ Cette représentation entre ainsi en résonance avec le portrait de la boiteuse, Clochette, dépeinte par Maupassant. Et l'on se souvient alors de la métaphore filée du « navire à l'ancre » qui tisse l'analogie avec la boiterie.

⁸⁰⁸ Rey (A.), *Dictionnaire culturel, op.cit.*, p. 1607. « L'étymologie populaire à base d'une analogie de mouvement a très tôt rapproché la sphère du CLAUDICARE de celle de la celtique *clokka qui est à l'origine de notre CLOCHE. » (p. 40). Et l'on peut, là encore, y voir un clin d'œil implicite au personnage de Clochette de Maupassant.

La représentation de la boiterie, opposée à la marche normale, est médiée par la resémantisation d'expressions figées, telles que « clocher », « va-t-en-avant », « tout de travers » et « tourner rond » - qui fait alors écho aux « yeux ronds ». La jeune fille insiste, dès l'incipit, sur la déviance de sa marche qui est « toute de travers », c'est-à-dire dérégulée. De même que « Mary la penchée », elle tient de « ces figures de déséquilibrées ambulatoires »⁸⁰⁹, semblables aux personnages traditionnels de « mono-sandaes ». Sa marche, décrite comme une déambulation [40], est non seulement incontrôlée dans ses mouvements mais aussi dans la voie non délimitée qu'elle prend. Cette marche irrégulière apparaît subversive dans la mesure où elle semble également induire un déséquilibre de la marche du monde et en somme une rupture dans l'ordre des choses. Par leur démarche vacillante, les personnages boiteux de notre corpus repoussent les limites de la « bonne marche ». Ils attestent de la position ambivalente du boiteux qui se trouve « au-delà de la démarche humaine parce qu'en roulant, plus vélocité et agile, dans toutes les directions à la fois, il transgresse les limitations auxquelles est soumis le marcher droit ; mais aussi bien en-deçà du mode normal de locomotion parce que mutilé, déséquilibré, vacillant, il n'avance en claudiquant à sa façon singulière que pour mieux tomber à la fin. »⁸¹⁰ Ce mouvement circulaire se manifeste précisément par l'expression « Pas fastoche de tourner sur une roue [...] » [*Petit Polio* : 16]. Le substantif « roue » - qui se substitue à « jambe », par un transfert métonymique - instaure un renversement par rapport au sens de la marche normale, régi par l'axe avant/arrière. *In fine*, ce « mode circulaire de locomotion »⁸¹¹ suscite une autre manière d'être au monde.

Dans notre corpus, la récurrence du verbe « traîner » et de son participe passé « traînant » - accolé aux termes de « pied » ou de « jambe » - exprime une marche mal réglée, discontinue et aux pas saccadés et décalés. Dès lors, l'enfant boiteux serait celui qui aurait un ou des pas de retard par rapport aux autres, comme l'attestent ces énoncés :

- Elle, tandis que les autres courent, elle se traîne. [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 17]
- Elle traîne sa mauvaise jambe comme un boulet [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 33].
- Elle traîne partout sa jambe morte comme un fardeau inutile. [*L'Élue* : 39]

Ce décalage vis-à-vis de la marche ordinaire est renforcé par la locution conjonctive « tandis que » et le verbe pronominal réfléchi « se traîner », au présent qui connote l'impression de lenteur de la marche. De plus, « la jambe traînante » [*Petit Nuage* : 35, *Robinsone* : 7, *Les passe-vent* : 13]

⁸⁰⁹ Ménard (S.), « Le pied mal chaussé de la mendicante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *Poétique* 2016/1 (n°179), pp. 73-87 et p. 80.

⁸¹⁰ Vernant (J.-P.), Vidal-Naquet (P.), « Le tyran boiteux d'Oedipe à Périandre », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris : Editions de la Découverte, 1986, pp.45-72 et p. 69.

⁸¹¹ Vernant (J.-P.), Vidal-Naquet (P.), *op.cit.*, p. 49.

ne se situe pas dans le prolongement du corps du personnage mais à l'arrière. Un lien se tisse ainsi avec l'asymétrie corporelle du petit boiteux, de *Poil de carottes* de Jules Renard : « C'est un garçon du même âge, qui boite et veut toujours courir, de sorte que sa jambe gauche infirme traîne derrière l'autre et ne la rattrape jamais. »⁸¹² L'enfant boiteux est également en retrait des autres corps marchants puisqu'à l'image de « Petit Nuage », il est « toujours à la traîne à cause de sa mauvaise jambe » [7]. Il n'est pas à la bonne distance des autres corps, en raison de sa marche lente et donc liminaire. Cet écart physique engendre un écart culturel qui se manifeste par l'exclusion de l'enfant boiteux de certaines pratiques physiques et socioculturelles. Parce qu'il « ne peut ni courir ni sauter » [*Petit Nuage* : 5] mais qu'il est uniquement condamné à boiter, il est en marge des jeux des garçons de son âge. Il en est de même pour Huchté qui est enfermé dans sa liminarité physique et sociale : « Eux [ses camarades] courent, dansent et chassent. Lui, il boite. » [*L'Indien qui ne savait pas courir*, quatrième de couverture]. Or, précisément à cause de sa boiterie, il subit les moqueries de ses camarades qui le marginalisent alors. Il n'y a qu'un pas de la démarche boiteuse de l'enfant boiteux à son initiation, elle-même boiteuse ou bancale. A l'image du personnage liminaire, sa « trajectoire [est] toute de marginalité (d'état, de lieu, d'activité) »⁸¹³. Il est donc bloqué dans un statut d'entre-deux. En raison de sa marche entravée, il est appréhendé comme un personnage qui passe mal les seuils, aussi bien matériels que symboliques. Par conséquent, les chutes de « Robinsone » sont en corrélation avec ces ratages culturels. Par sa boiterie, elle se place dans une position liminale de « hors-jeu social »⁸¹⁴. La jeune fille se situe à l'écart des codes de conduite imposés à l'élève, puisqu'elle fait preuve d'impertinence vis-à-vis du personnel et qu'elle s'affranchit des règles de l'institution scolaire. L'enjeu de l'initiation de Charlotte est, par conséquent, qu'elle se conforme à une norme physique et sociale. Elle doit corrélativement se redresser et rentrer dans le droit chemin.

La poétique narrative et culturelle du déséquilibre se cristallise, en filigrane, autour du motif du seuil à traverser. Ce seuil situé entre équilibre et déséquilibre signifie en effet le mouvement de bascule propre à la boiterie. « Enjamber un seuil par exemple implique une rupture de la régularité ambulatoire, implique une asymétrie »⁸¹⁵. Or, la démarche vacillante de « Robinsone » se traduit, tantôt par le franchissement d'un seuil matériel : « J'enjambais le pont avec précaution » (*Robinsone* : 40), tantôt par le blocage sur un seuil, alors manqué : « Dans ma précipitation, je rate une marche. [...] Je dégringolai les marches en tonneau [...] » [129]. Ce faux pas lui fait momentanément perdre le contact avec le sol et la place symboliquement dans une situation d'entre-deux, entre le monde terrien et le monde aérien. La boiterie renvoie en effet à l'intermittence du

⁸¹² Renard (J.), *Poil de Carotte*, Paris : Librairie générale française, 1981 (1894), p. 201.

⁸¹³ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille*, *op.cit.*, p. 222.

⁸¹⁴ Vernant (J.-P.), Vidal-Naquet (P.), *op.cit.*, p. 68.

⁸¹⁵ Ueltschi (K.), *op.cit.*, p. 228.

contact terrestre et favorise ainsi le contact avec l'Autre Monde⁸¹⁶. Parce qu'elle ne parvient pas à se relever de sa chute et qu'elle « [sombre] dans les ténèbres » [129], elle expérimente une phase de mort symbolique. « Ainsi la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort – c'est-à-dire au fait d'être dans les entrailles - à l'invisibilité, à l'obscurité [...] »⁸¹⁷. Or, dans la phase de mort symbolique que traverse « Robinsone », la liminarité s'entremêle bien à la mort et à l'obscurité. L'intrusion latente de la mort dans cet épisode de la dégringolade de la boiteuse fait d'autant plus sens que la boiterie marque « une connexion permanente ou temporaire, avec le monde des morts »⁸¹⁸. Ainsi, l'héroïne de *La petite fille incomplète* - en raison de son pied boiteux - demeure dans l'entre-deux ou « à cloche-pieds », entre le monde des vivants et celui des morts. De fait, « la boiterie reste fondamentale à ces êtres surnaturels et semble posséder une signification profonde dans la plupart des systèmes mythologiques. Elle évoque la « *marginalité* » au sens strict, d'un être divin qui, évoluant le long du sillon invisible qui séparerait l'univers des hommes et celui des dieux, aurait ainsi un pied dans chaque monde »⁸¹⁹. La petite fille de papier de l'album pourrait être alors rapprochée de la « fée-cygne » au pied mutilé du conte merveilleux *La fille du diable*. Dans ces deux récits, la boiterie est surnaturelle, en ce sens qu'elle est en conjonction avec la mort et qu'elle fait se croiser les mondes réel, magique et de l'au-delà. Cette homologie entre la mort et la boiterie construit, de façon sous-jacente, l'initiation elle-même bancale de *La petite fille soulevant un coin du ciel*. Et la posture d'entre-deux semble déterminer de façon paroxystique la construction du personnage d'Estelle qui se tient au seuil du jour et de la nuit, de la vie et de la mort ou encore de la réalité et de la rêverie. La prédominance de la mort se révèle, par le biais d'embrayeurs culturels - iconiques et narratifs -, à l'exemple de l'arbre-linceul, de la dame en noir au visage masqué par un éventail [annexe : 27], ou encore des « décombres » [35]. De même, une phase de mort symbolique se traduit par un brouillage identitaire et spatio-temporel : « sans plus savoir où elle va » [32]. Quant à son corps, il est meurtri et inerte :

- Un point de côté lui déchire le ventre. Ses genoux saignent... [33].
- Soudain, affalée dans les ronces et la caillasse, voici qu'elle ne bouge plus. [33].

Et, elle est alors confrontée à un évanouissement symbolique du monde alentour que traduit le silence absolu : « Elle ferme les yeux. Et tout devient silence... ». De même, sur une double page de l'album, le paysage coloré en rouge - au sein duquel s'impose en arbre déchiré en deux - connote une atmosphère de violence et même d'apocalypse. Ce paysage pourrait s'apparenter aux Enfers,

⁸¹⁶ Ueltschi (K.), *op.cit.*, p. 19.

⁸¹⁷ Turner (V.), *Le phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris : P.U.F., 1990, p. 96.

⁸¹⁸ Ginzburg (C.), *Le sabbat des sorcières, op.cit.*, pp. 230-231.

⁸¹⁹ Grange (I.), « Métamorphoses chrétiennes des femmes-cygnés. Du folklore à l'hagiographie. », *Ethnologie française*, XIII, 2, 1983, p.147.

lieu où se jouerait alors la malédiction d'Estelle, la boiteuse. Cette vision entrerait en résonance avec le jeu de la marelle, dans sa version à cloche-pied. Il s'agit d'une forme ludique de cosmologie où les petites filles oscillent, sur l'espace de leur diagramme de craie, entre la terre, le ciel et l'enfer. Or, Estelle est bien placée dans cette forme de boiterie symbolique, entre l'enfer de sa faute et le ciel de l'absolution qu'elle cherche à atteindre et qui préfigure dans le titre *La petite fille soulevant un coin du ciel*.

La boiterie apparaît comme une malédiction qui toucherait aux jambes d'Estelle, à l'image de celle qui frappe le pied (ou les pieds) d'Oedipe. « Aussi le pied intervient-il dans les mythes racontant la chute de l'homme dans la faute, comme le point où frappe la malédiction: Oedipe a eu les pieds mutilés avant son abandon et son cheminement vers la faute [...] »⁸²⁰ Estelle, de son côté, se dit être coupable d'une « vilaine faute » : la mort de sa mère, lors de son accouchement. Or, elle accentue son sentiment de faute, par le recours à des adjectifs de sens superlatif ainsi qu'à la modalisation exclamative : « une faute épouvantable ! », ou encore, « une faute horrible ! » [28]. Elle dévalue donc elle-même sa « ligne de conduite »⁸²¹. Estelle insiste alors sur la concomitance des événements : « [...] elle [sa mère] est morte ! Le jour même de la naissance d'Estelle. (Ce n'est pas un hasard...) » [30]. S'actualise ainsi la logique des malheurs en série. La faute originelle d'Estelle, causée par sa naissance, résulterait alors d'une transgression à une règle morale. Elle se croit ainsi condamnée à boiter « parce qu'elle est punie » [28]. En somme, la fillette est soumise à une boiterie physique mais aussi sociale, puisqu'elle se trouve en porte-à-faux avec la morale. Par là-même, son portrait de boiteuse entre en intertextualité avec celui de la lignée boiteuse des Labdacides et qui est déviante par rapport à la morale (lignée frappée par la malédiction), ainsi qu'à la bonne marche (c'est-à-dire la marche droite) physique mais aussi sociale. Estelle serait-elle vouée à errer et à ne pas véritablement s'incarner, à demeurer donc à la marge et de son statut de fillette et des autres ? Sa liminarité corporelle et sociale est exacerbée par son double inversé : « une petite fille qui lui ressemble », si ce n'est qu'elle est, elle, valide. De même, Estelle qui est représentée pieds nus a, d'un côté un contact direct avec le sol et la nature, c'est-à-dire sans la médiation des chaussures. D'un autre côté, elle perd pied avec le monde social, étant donné que la chaussure est « une marque d'appartenance sociale »⁸²². Ainsi, le motif iconique des pieds nus de la fillette évoque celui des pieds déchaussés de *La petite fille aux allumettes*, qui ayant perdu ses pantoufles, demeure dans une situation de dénuement et d'abandon. Le motif des pieds nus marque *a fortiori* la liminarité ontologique et spatio-temporelle de la petite fille alors symboliquement désincarnée, tant dans le conte d'Andersen que dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*.

⁸²⁰ Yche-Fontanel (F.) « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Revue Kentron* [En ligne] 17, 2, 2001, pp. 65-90 et p. 81.

⁸²¹ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 25.

⁸²² Kleimann (D.), « Cendrillon et son pied », *Cahiers de littérature orale*, n°4, 1978, p. 62.

Il faisait effroyablement froid ; il neigeait depuis le matin ; il faisait déjà sombre; le soir approchait, le soir du dernier jour de l'année. Au milieu des rafales, par ce froid glacial, une pauvre petite fille marchait dans la rue : elle n'avait rien sur la tête, elle était pieds nus. Lorsqu'elle était sortie de chez elle le matin, elle avait eu de vieilles pantoufles beaucoup trop grandes pour elle. Aussi les perdit-elle lorsqu'elle eut à se sauver devant une file de voitures ; les voitures passées, elle chercha après ses chaussures; un méchant gamin s'enfuyait emportant en riant l'une des pantoufles ; l'autre avait été entièrement écrasée. Voilà la malheureuse enfant n'ayant plus rien pour abriter ses pauvres petits petons.⁸²³

Des « régimes de créances »⁸²⁴ - selon la terminologie ethnocritique - plus ou moins hétérogènes, sont dialogisés, autour de la boiterie de la fillette : régime scientifique (endossé par le personnage du médecin) et régime magico-folklorique (endossée par la majorité des autres personnages). La cause physiologique de sa boiterie est rejetée : « Les médecins n'y comprennent rien : cette jambe-là devrait marcher aussi bien que l'autre. Pas un muscle, pas un os, pas un tendon ne présente le moindre défaut. A tous points de vue c'est une jambe en excellent état. » [17] Parce que l'infirmité d'Estelle n'est pas identifiable par des signes cliniques, son diagnostic échappe à la médecine qui se montre donc impuissante. Le postulat du maléfice est, à l'inverse, accrédité par le système énonciatif du texte. Différents personnages soutiennent ainsi l'homologie entre la boiterie et la sorcellerie. De même qu'Estelle qualifie sa jambe de « maudite » [17], le rebouteux affirme que « cette jambe-là : elle est tout bonnement ensorcelée ! » [17]. L'embrayeur culturel qu'est la jambe boiteuse achoppe sur la pensée symbolique de l'imaginaire culturel de *La petite fille soulevant un coin du ciel*. Les croyances autour de « la jambe ensorcelée » sont narrativisées autour de la révélation de l'ensorcellement, de sa cause, ainsi que des tentatives de désensorcellement. La scène de la révélation du sort jeté sur la jambe de la fillette relève du secret, le secret qui est justement au cœur de la relation entre l'ensorcelée et le « désorceleur »⁸²⁵. Par un effet de dialogie culturelle, les créances magico-spirituelles du récit s'enchevêtrent à d'autres, relevant de l'ordre moral, à l'exemple du paradigme central de la faute, de la punition et du pardon. La malédiction corporelle qui frappe Estelle ne peut être levée que suite au pardon de sa mère [29]. En effet, le rebouteux prédit qu'« [...] elle guérira toute seule... Le jour où sa mère l'embrassera sur les deux joues ! » [18] Parce que cette guérison apparaît comme inconcevable, en raison de la mort de la mère, « Estelle boitera [...] toute sa vie... » [18]. Le motif du baiser miraculeux entre en intertextualité avec le conte de *La*

⁸²³ Andersen (H.-C.), « La petite fille aux allumettes », in *Contes* t.5, Paris : C.A. Retzel, 1845.

⁸²⁴ Comme le précise Sophie Ménard : « Le système de créances relève d'un « symbolisme collectif » (p. 181.) : il peut se définir comme un outil de mise en ordre logique et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins. Bien entendu, le texte littéraire invente lui aussi des systèmes de créances. » (« Les créances du roman : le revenant dans Thérèse Raquin », vol. 9, no 1, hiver 2014, consulté le 8 Janvier 2017, disponible sur : www.revue-analyses.org, note 1 p. 331).

⁸²⁵ Favret-Saada (J.), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977. L'on peut se référer au deuxième chapitre « L'empire du secret », pp. 59-162.

belle au bois dormant, même s'il est fortement réécrit puisqu'il ne s'agit plus d'un baiser d'amour du prince mais des baisers d'une mère à son enfant. La pensée magique de l'album relève aussi de l'imaginaire du conte merveilleux. Enfin, l'initiation d'Estelle se conclut par le désenvoûtement de son corps qui induit sa guérison miraculeuse. Opère ainsi l' « efficacité magique »⁸²⁶ du don de guérison de Bancroche, figure de « désorceleur »⁸²⁷ ou de « guérisseur magique »⁸²⁸. Or, il est significatif que ce « guérisseur » [*La petite fille soulevant un coin du ciel* : 17], lui-même boiteux, soit le seul à avoir pu délivrer Estelle de sa boiterie. Parce qu'il expérimente la même déviance physique que la fillette il est, peut-être, sur-initié et il posséderait, de fait, le don d'enrayer la malédiction. Ainsi, « l'écart par rapport à la règle [ici, physique] peut aussi conférer au boiteux le privilège d'un statut hors du commun, d'une qualification exceptionnelle ; non plus défaut mais signe ou promesse d'une destinée singulière [...] »⁸²⁹. Si à la fin de l'intrigue, la boiterie ne caractérise plus le corps devenu alors valide d'Estelle, elle semble en revanche avoir contaminé la nature. « La bouffée de brume » émanant du ventre de Bancroche est décrite par sa « curieuse façon d'osciller sur elle-même qui lui donne l'air de boiter un peu... » [50] Le rétablissement du corps d'Estelle symbolise enfin le signe du pardon de son péché, à l'image du paralytique (dans les Évangiles) mis face au miracle de la/sa guérison.

Dans notre corpus, la description du corps boiteux s'inscrit, le plus souvent, dans « le registre péjoratif marqué par la stigmatisation des défauts des personnages »⁸³⁰ : le défaut de la marche, la/les malformation(s) des pieds et des jambes. Estelle dénigre ainsi sa boiterie qu'elle considère comme une disgrâce physique. Tel est le sens investi par l'adjectif de sens superlatif « lamentable » : « Elle boite d'une façon lamentable » [16]. Le motif du pied boiteux sert d'embrasseur narratif et culturel au récit. S'il n'est pas rendu visible par les illustrations, il est toutefois exacerbé par la narration, au travers du ratage corporel qu'il révèle. Ce défaut est évalué par un personnage ou le narrateur « évaluateur »⁸³¹, par rapport à son écart à « une norme esthétique »⁸³². Aussi, un vocabulaire dépréciatif se réfère-t-il à l'anomalie qui affecte le pied ou la jambe et qui fait ainsi écho au « pied enflé » d'Œdipe⁸³³. Ce dernier « est, dès sa naissance, marqué du signe de la difformité des pieds, même s'il n'en conserve apparemment aucune boiterie. »⁸³⁴ Le

⁸²⁶ Favret-Saada (J.), *op.cit.*, p. 85.

⁸²⁷ Favret-Saada (J.), *op.cit.*, p. 61.

⁸²⁸ Favret-Saada (J.), *op.cit.*, p. 89.

⁸²⁹ Vernant (J.-P.), Vidal-Naquet (P.), *op.cit.*, p. 48.

⁸³⁰ Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 64.

⁸³¹ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 22.

⁸³² Hamon (P.), *op.cit.*, p. 123.

⁸³³ Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, étymologiquement « Oïdipous » signifie « celui qui a le pied enflé. » (« Le tyran boiteux d'Œdipe à Périandre », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t.2, Paris : Editions La Découverte, 2001, pp. 45-72.

⁸³⁴ Yche-Fontanel (F.) « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *op.cit.*, p. 81.

pied raté du personnage de petit boiteux est signifié par des « points-valeurs »⁸³⁵, tels que le suffixe dépréciatif -dé : « *son pied déformé* », de l'adjectif « raté » : « un pied raté qui me faisait boiter » [*La petite fille incomplète* : 20], ainsi que des expressions :

- ses pieds de travers [*Coup de foudre* : 41]
- sa jambe vacillante [*Les passe-vent* : 25]
- l'expression familière « patte folle » [*Petit Polio* : 15, 51].
- sa jambe malformée [*L'Élué* : 12].
- sa jambe contrefaite [*L'Élué* : 20].
- sa jambe torse [*L'Élué* : 12].

Ces périphrases disent l'anormalité d'un corps qui est mal achevé. Songeons notamment au motif spécifique du pied ou des pieds mal posé(s) qui cristallise le portrait de « Robinsone » : « *ça me rend morose parfois moi aussi de ne pas être posée sur mes pieds comme il faut* » [8] ainsi que celui de *La petite fille incomplète* : « *pied mal posé, [qui la] fait boiter* » [9, 17]. Or, ce pied est symboliquement détaché, par intermittence, du monde terrestre. Du fait de sa jambe ou de son pied défaillant(e), le personnage boiteux apparaît parfois comme un personnage « à une seule jambe » [15]. Son corps est, de fait, foncièrement asymétrique ou dissymétrique. Ce « déséquilibre ambulateur »⁸³⁶ s'illustre de façon ludique, dans *Petit Polio*, lors de l'épisode de « la course sur une seule jambe » [15], c'est-à-dire à « cloche-pied ». Les enfants sont ainsi mis temporairement dans une situation d'égalité symbolique avec « Petit Polio ». Cette marche unilatérale mime celle des « moitiés d'hommes »⁸³⁷ dont le corps est coupé verticalement. « Petit Polio » est d'ailleurs décrit par ses camarades comme celui qui symboliquement a « une jambe en moins » [15]. Le pied mal posé marque, en conséquence, un écart par rapport à la bipédie verticale normale. Cette dernière régit les relations intercorporelles et sociales. « Robinsone » remet ainsi en cause la suprématie accordée au corps valide : « Que croient-ils ces bipèdes ? Que tout ce qui compte dans la vie c'est d'avoir des jambes en état de marche ? Et leur tête, leur esprit, est-ce qu'ils y pensent ? » [*Robinsone* : 153]. La jeune fille, à l'instar de « Mary la penchée », transgresse l'ordre de la marche normale et des gens et du monde (comme nous l'avons constaté précédemment). Par le désordre corporel qu'elle suscite, elle met en pièces les lois de la nature.

Le champ sémantique de la boiterie se cristallise sur le système axiologique du récit. L'enfant ou l'adolescent boiteux est représenté par la poétique culturelle du récit comme celui qui

⁸³⁵ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 35.

⁸³⁶ Ménard (S.), « Le pied mal chaussé de la mendicante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *op.cit.*, p. 73.

⁸³⁷ La « moitié d'homme » est une figure prégnante des mythes et des contes de tradition orale.

marche mal et qui, subséquemment, pense et agit mal. D'ailleurs, la jambe boiteuse du personnage est très souvent décrite comme « une mauvaise jambe » [*L'Indien qui ne savait pas courir, Petit Nuage* : 6] *La petite fille soulevant un coin du ciel* : 33] ». L'adjectif « mauvais » connote, avant tout, une imperfection physique mais peut-être aussi une mauvaise conduite. Dans les récits de notre corpus, la « boiterie [est] ramenée symboliquement à un déséquilibre de la conduite morale »⁸³⁸, à l'image des « âmes estropiées et boiteuses » évoquées par Platon⁸³⁹. Une telle croyance se fait ainsi jour dans *La petite fille soulevant un coin du ciel*, comme nous l'avons d'ailleurs déjà constaté.

2.2. Un exemple paroxystique du corps déséquilibré : *Mary la penchée*

Le corps de Mary la penchée est représenté à travers sa mise en espace, et plus précisément, à travers sa rupture avec la norme de la verticalité du corps qui constitue une des spécificités physiques et anthropologiques de l'homme. Or, cette accidentelle déviation constitue l'élément perturbateur de la situation narrative qui, dès lors, bascule dans le règne de l'étrange : « Ce matin-là, en se levant, Mary découvrit qu'elle était penchée. Elle n'avait pas mal, elle n'avait pas de fièvre. Simplement, elle était penchée, bien penchée. » L'intrigue tourne autour de cette dissymétrie soudaine, inexplicable et immuable qui détermine la matrice linguistique et culturelle du récit. La mise en pages de l'album joue sur la tension entre le droit et le penché. Dans ce contexte, la disposition du texte, par ses lignes horizontales et parallèles, sert de repoussoir à la position instable de Mary. Aussi, l'ordre de l'écrit transcrit-il l'ordre du droit et entre-t-il, dans le même temps, en contrepoint avec l'image penchée du corps de la jeune fille. Cette tension est visible dans les mises en pages « dissociatives »⁸⁴⁰ qui placent le texte en regard de l'illustration. La disjonction entre l'écrit droit et le corps penché se fait aussi jour dans la mise en page « associative »⁸⁴¹ des pages 10 et 11, pour laquelle l'écrit spatialise le sol sur lequel le corps du personnage ne se trouve pas perpendiculaire. Il en est de même pour la séquence iconotextuelle de la page 13 où les deux pavés de texte horizontaux encadrent le lit bancal de Mary. [Annexe : 44] La sixième page de l'album se focalise également sur la notion d'obliquité puisque le texte et le portrait iconique de Mary - alors dédoublé - sont de façon concordante penchés. Au sein de cet album, l'« espace de la scripturalité »⁸⁴² interpénètre donc avec « l'espace de la corporalité ». Le corps de l'héroïne - en marge par rapport à la position verticale canonique - est soumis à une inclinaison irréversible, étant donné qu'il ne peut être redressé par le médecin. La structure linguistique et culturelle du récit s'actualise, en filigrane, autour des catégories paradigmatiques de « normal » et « d'anormal » ou

⁸³⁸ Vernant (J.P.), *op.cit.* p. 48.

⁸³⁹ Platon, *La République*, VII, 535 d et suiv., cité par Ueltschi K., *op.cit.*, p. 50.

⁸⁴⁰ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p. 98.

⁸⁴¹ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p. 98.

⁸⁴² Privat (J.-M.), « La raison graphique à l'œuvre », *op.cit.*, p. 48.

encore de « droit » et de « penché ». Ces catégories entrent en jeu dans le système des personnages, c'est-à-dire entre « Mary la penchée » qui fait donc figure d' « anormale » et les autres, « les normaux ». Ces derniers s'évertuent en vain à ce que et le corps et l'être de Mary se conforment, à nouveau, aux règles physiologiques, morales et socioculturelles établies. Tel est le sens porté par la logogénèse culturelle de l'album qui narrativise certaines expressions figées dans lesquelles se mêlent, avec éloquence, le sens détonatif et le sens connotatif :

La logogénèse étudie comment certaines œuvres littéraires retravaillent des expressions figées de la langue commune ou en inventent. Ces formules idiomatiques sont à la fois des concrétions [strates] culturelles (« toute une mythologie est déposée dans notre langue », dit Wittgenstein) et des matrices langagières susceptibles de motiver tel ou tel récit.⁸⁴³

Référons-nous alors au séjour dans une pension que le médecin prescrit à Mary, afin que, selon ses dires, « tout [rentre] dans l'ordre. » De même, afin de rétablir la norme, Mary doit être « redressée » ; tel est d'ailleurs l'un des leitmotifs du récit. Elle essaie, d'abord, en vain de se redresser puis c'est au tour du médecin : « Le docteur essaya de la redresser. Mais dès qu'il la lâcha, Mary tomba lourdement sur le sol » [9]. En raison de son physique et de son comportement déviants, elle ne cesse d'être rappelée à l'ordre par les autres personnages. Elle est ainsi incitée à être « [remise] sur le droit chemin », comme l'en exhorte la directrice de la pension. Mary ne marche pas droit, au sens propre comme au sens figuré. Cet écart par rapport à la verticalité du corps, naturellement droit, entraîne subséquemment un écart par rapport à la règle morale ou à la droiture. Mary s'écarte, inéluctablement, d'un système de références implicites, socialement mais aussi idéologiquement défini. Elle demeure enlisée dans son altérité et par là-même dans une situation de marginalité.

L'appellation même de « Mary la penchée » - tout comme l'adjectif dépréciatif « tordue » dont use une de ses camarades - traduisent le caractère consubstantiel de sa singularité qui la fige dans un état de liminarité physique. Cette dernière s'exprime par une liminarité énonciative que manifestent la typographie majuscule et la modalisation exclamative.

MARY LA PENCHÉE,
TU SAIS PAS MARCHER !
MARY LA PENCHÉE,
TU VAS TRÉBUCHER !

Les jeux de mots ainsi que les procédés stylistiques de l'anaphore, de la rime en « é », donnent à voir et à entendre, le déséquilibre et la dissymétrie corporels de Mary. Le lexique de la

⁸⁴³Vinson M.-C. « Ethnocritique et littérature de jeunesse », *op.cit.*, p. 49.

chute suggéré par « trébucher » rythme, de façon lancinante, la trajectoire du personnage. La chute initiale et prémonitoire de son rêve est exacerbée par l'anaphore du verbe « tomber » : « elle tombait, tombait, tombait » [5], puis elle est suivie d'une autre chute effective : « Le docteur essaya de la redresser. Mais dès qu'il la lâcha, Mary tomba lourdement sur le sol. » [9] La déviation de son corps s'illustre aussi sur le plan iconique, par rapport à la verticalité des autres corps. Aussi son corps, contrairement à celui de ses camarades n'est-il pas aligné verticalement et d'équerre, à l'espallier d'une salle de gymnastique. La position déviante du corps de Mary semble conditionner sa conduite déviante qu'exprime notamment son langage lui aussi « trébuchant » : « On dirait qu'elle parle... « penché » ». Les caractères italiques, accolés aux paroles de Mary, sont symptomatiques de sa déformation corporelle. Ils sont, *in fine*, comme un diagramme de sa position penchée.

L'anomalie physiologique de la jeune fille est soulignée par les syntagmes nominaux « drôle de voix » et « accent bizarre ». Or, ce trouble de l'élocution renvoie à un « ratage culturel », plus précisément langagier « qui [parasite] ou [entrave] le processus normal de socialisation ou de conformisation sociale »⁸⁴⁴. Le « savoir-dire »⁸⁴⁵ de Mary s'écarte de la « norme *rhétorique* »⁸⁴⁶ et se trouve alors dévaluée, à l'instar de sa « ligne de conduite ». Le langage est donc, une fois encore, révélateur du comportement dévié de Mary, comme l'atteste ce jeu de mot qui articule sens propre et sens figuré : « Je préfère vous prévenir, ma petite, vous êtes sur une très mauvaise pente ! » L'adjectif « mauvaise » connote l'idée de désordre moral. Mary, en tant que personnage liminaire « [...] faisant le détour par l'autre comme tout un chacun, ne parvient pas à revenir de cette altérité [...] est placé[e], dans le système des normes culturelles du côté du pôle le moins positif ou le plus problématique »⁸⁴⁷. Quant au parcours initiatique de Mary, il est entravé par ses dérèglements, tant physiologiques que culturels, et qui attestent d'une « acculturation boiteuse »⁸⁴⁸. À l'image de Bécassine, « Mary la penchée » est en décalage par rapport aux normes de référence qu'elle détourne, alors. À cause de « l'inquiétante étrangeté »⁸⁴⁹ de son corps, elle est renvoyée à une déviance également mentale qu'atteste ce jugement dévalorisant : « Elle a l'air d'une vraie débile... ». Or, si l'adjectif « débile » est ici un synonyme familier d'idiot, il signifie aussi - dans son acception plus littéraire - « qui manque d'une force physique permanente »⁸⁵⁰. L'assimilation entre la faiblesse de corps et celle (prétendue) d'esprit de Mary met en évidence son anormalité constitutive. Cette singularité est dévaluée par la « mise en polyphonie évaluante »⁸⁵¹ du récit.

⁸⁴⁴Vinson (M.-C.), « Bécassine ou comment on fait les bécasses », *op.cit.*, p. 26.

⁸⁴⁵Hamon (P.), *op.cit.*, p. 24.

⁸⁴⁶Hamon (P.), *op.cit.*, p. 123.

⁸⁴⁷Cnokaert (V.), Gervais (B.), Scarpa (M.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p.11.

⁸⁴⁸Vinson (M.-C.), « Bécassine ou comment on fait les bécasses », *op.cit.*, p. 31.

⁸⁴⁹Freud (S.), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard-Folio, 1985.

⁸⁵⁰Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 2110.

⁸⁵¹Hamon (P.), *op.cit.*, p. 225.

Son initiation bancaire est marquée à la fois par « la logique du désordre »⁸⁵² et par le « déséquilibre du passage. »⁸⁵³ Dès lors, elle dévie, c'est-à-dire qu'elle renverse la *doxa* qu'elle concourt à redéfinir : « *Ce n'est pas moi qui suis penchée, se dit Mary. C'est le monde entier qui va de travers.* » Par cette vision subversive, la jeune fille ébranle l'ordre des choses, en en prenant le contre-pied. Par sa posture liminaire, « Mary la penchée » symbolise, à l'image du personnage du fou, « un révélateur ou un réservoir d'altérité »⁸⁵⁴. Elle endosse le rôle fonctionnel dans la narration de personnage transgressif et perturbateur, en raison de sa clairvoyance. De même que le personnage de l'idiot, elle déränge la bonne marche du monde, c'est-à-dire « le monde comme il va (son monde est à l'envers) »⁸⁵⁵ et de fait elle « le décentre, le déséquilibre, le désorganise. Le sien compris. »⁸⁵⁶ Sa trajectoire se cristallise autour du vacillement concomitant de son corps et du monde qui tous deux « [*basculent*] dans tous les sens. » De fait, l'initiation de Mary obéit à « la logique du monde carnavalesque », au cours de laquelle « [...] la vie carnavalesque est une vie tirée de son cours ORDINAIRE, dans une certaine mesure une vie à l'envers, un monde renversé (le monde à l'envers). »⁸⁵⁷ Plus précisément, pour « Mary la penchée », la « perception carnavalesque du monde »⁸⁵⁸ renvoie au « sentiment d'être dans une certaine mesure en dehors des normes et des ordres de la vie courante. »⁸⁵⁹ L'expérience de l'altérité corporelle engendre ainsi chez Mary un sentiment d'étrangeté, face au monde sur lequel elle porte un regard neuf et subjectif. L'altérité qu'elle porte en elle est propice au renouveau, tel qu'il caractérise le monde carnavalesque. Mary incarne alors un personnage de « non initié sur-initié »⁸⁶⁰ : « fondateur d'un ordre nouveau. Porteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie. »⁸⁶¹ À cause de l'altération corporelle qu'elle subit, elle se trouve non initiée ou plutôt mal initiée à un ordre établi. Elle est, à l'inverse, sur-initiée à une réalité d'ordre métaphysique. Le passage d'un corps à un autre induit ainsi le passage d'une cosmologie⁸⁶² à une autre et en somme d'une norme à une autre. Ces détours s'apparentent à des rites de passage qui se jouent dans l'espace symbolique de l'entre-deux. En effet, Mary la penchée, en tant que personnage

⁸⁵² Privat (J.-M.), « Le dur combat dialogique », Flaubert [En ligne], 10, 2013, consulté le 3 Janvier 2017, disponible sur : <http://flaubert.revues.org/2152>

⁸⁵³ Ménard (S.), « Avec sa jambe de boîteuse. Lecture ethnocritique d'À une passante de Baudelaire », *Ethnologie française* 2014/4 (Vol. 44), pp. 643-650 et p. 646.

⁸⁵⁴ Cnokaert (V.), Gervais (B.), Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 6.

⁸⁵⁵ Privat (J.-M.), « Mourir (ne pas) idiot ? », *Idiots. Figures et personnages liminaires...*, *op.cit.*, p. 254.

⁸⁵⁶ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 254.

⁸⁵⁷ Bakhtine (M.), *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1998 (1929), p. 145.

⁸⁵⁸ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 194.

⁸⁵⁹ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 243.

⁸⁶⁰ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 34.

⁸⁶¹ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 34.

⁸⁶² La cosmologie se définit dans son « sens anthropologique comme un « système du monde d'un groupe social » » (Descombes (V.), *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Critique, 1987, pp. 173-192).

liminaire incarne : « un gardien des passages, un médiateur entre un état et un autre »⁸⁶³ Elle est notamment au seuil de la raison et de la folie, du droit et du tortu. L'expérience d'un corps singulier se joue lors de la phase de marge - ici centrale- du rite de passage ainsi que dans les espaces liminaires du *saltus*. Le paysage qui se déploie, à la page 23, est montagneux, escarpé et tortueux, à l'image de Mary : « Ils traversèrent des ruisseaux, escaladèrent des montagnes, puis arrivèrent dans une étrange forêt, parsemée de crevasses. » [22] L'adjectif « étrange » fait écho aux synonymes « bizarre » [5] et « drôle » (lequel adjectif est très récurrent). L'accent est mis sur le caractère anormal de l'initiation de Mary. La jeune fille est considérée comme un « phénomène extraordinaire » [18] qui bouleverse l'ordre des choses. La situation finale établit, d'ailleurs, un retournement de situation qui est suscité par le renversement de la norme : « Autour d'elle tout était penché. Ou plutôt : tout lui paraissait droit. On aurait dit que tous ces chemins n'existaient que pour elle. » [25] Et elle se retrouve avec des « gens, penchés exactement comme elle » [27] et qui parlent également « *penché* » [28]. Suite à ce changement de configuration spatiale, elle finit ainsi agrégée à ses pairs, dans un monde qui par un effet de carnavalisation est à sa mesure. Advient alors un revirement de la norme qui implique un nouveau mode de présence au monde, régi par le principe de l'obliquité. Néanmoins, parce qu'elle demeure en retrait du monde ordinaire et droit, elle est immuablement enlisée dans la marge, sa marge à elle. Si elle ne finit pas agrégée à sa famille et à son univers d'origine, elle l'est à une famille de substitution et à une autre planète (qui sont à sa singulière image).

3. Monstration ou théâtre des corps

Certains albums montrent le corps de l'enfant handicapé comme un « corpus apertus », c'est-à-dire surexposé au regard des autres, en raison des « étrangetés anatomiques »⁸⁶⁴ dont il est porteur. Le corps hors-normes devient un corps socialisé, rendu public. Ce « corps ouvert et populaire »⁸⁶⁵ est à l'image du corps grotesque rabelaisien. Le « corps extérieur »⁸⁶⁶ et foncièrement en marge du personnage est appréhendé en termes d'esthétique, à travers « ses composantes extérieures visibles et tangibles »⁸⁶⁷ : les marques de sa singularité physique. Le corps handicapé renvoie, au demeurant, à un corps anormal parce qu'il se situe en dehors de l'intégrité corporelle qu'il transgresse, alors. À l'instar du corps monstrueux, il provoque chez le regardeur, le trouble du

⁸⁶³ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 226.

⁸⁶⁴ Courtine (J.-J.), *Histoire des corps, t. 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p. 202.

⁸⁶⁵ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », p. 107.

⁸⁶⁶ Bakhtine (M.), *Esthétique de la création verbale*, *op.cit.*, p. 65.

⁸⁶⁷ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 68.

regard puisqu'il dérange et fascine, à la fois. Il s'inscrit dans « un régime particulier de visibilité »⁸⁶⁸ régi par la survisibilité. Et du fait de son anormalité, ce corps individualisé disparaît derrière le corps socialisé ou le « corps agent et instrument des pratiques sociales »⁸⁶⁹. Il se pose comme un corps mis en scène et ne se présente donc plus uniquement comme une « exception naturelle » mais « aussi [comme] une construction culturelle. »⁸⁷⁰ À l'image du « monstre » des « entre-sorts », le personnage handicapé sert de repoussoir du corps normal et aussi de révélateur d'altérité, étant donné qu'il questionne la norme et le rapport entre soi et l'autre. Le détour par l'anormal permet d'atteindre, de questionner ou encore de comprendre le normal. De fait, « [...] le fantôme du corps normal »⁸⁷¹ se dissimule derrière l'exhibition des corps anormaux.

Deux albums de notre corpus, *Jésus Betz* et *Mary la penchée* relatent les mésaventures de personnages handicapés considérés comme des phénomènes attractifs, à l'image des « corps hors-normes, hybrides, anormaux »⁸⁷² des « entre-sorts » ou « phénomènes vivants », des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, en Europe et en Amérique :

Dans ces fêtes du regard qu'étaient les rassemblements populaires de la fin du XIX^{ème} siècle, la curiosité des badauds avait libre cours, et l'œil inventoriait sans retenue le grand déballage des bizarreries du corps humain : « phénomènes vivants », difformités humaines ou animaux extraordinaires des baraques [...] ⁸⁷³.

Jésus Betz et Mary la penchée deviennent des acteurs de cirque, du fait de leurs particularités physiques : l'une est penchée, l'autre est un homme-tronc.

À cause de son corps singulier, Mary la penchée devient la « recrue » [17] idéale pour un cirque et elle se mue en un objet de curiosité qui attire les regards : « Venez voir Mary la penchée, un phénomène extraordinaire, une attraction exceptionnelle » [18]. Les adjectifs hyperboliques « extraordinaire » et « exceptionnelle » mettent en lumière sa non-conformité à la norme physique. Le corps de Mary est survalorisé pour sa bizarrerie même. L'adolescente, « vedette du cirque Robertson » [18], devient acrobate, malgré elle. La déviance de son corps passe alors pour un « exploit d'acrobate et de funambule » [18]. De même, Mary est, à plusieurs reprises, dépeinte dans une vertigineuse posture d'équilibriste, dans sa tenue de scène (un tutu et une ombrelle) et en équilibre ou plutôt en déséquilibre, tantôt sur un fil [21 ; Annexe : 45], tantôt sur un mât de cirque [19]. Le corps de Mary la penchée est donc construit en soi comme un numéro extraordinaire et il se rapproche, ainsi, de la face riante de Gwynplaine qui est projetée sur le tréteau d'un théâtre

⁸⁶⁸ Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 203.

⁸⁶⁹ Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 10.

⁸⁷⁰ Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 212.

⁸⁷¹ Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 218.

⁸⁷² Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 202.

⁸⁷³ Courtine (J.-J), *op.cit.*, p. 203.

improvisé :

Tout de suite les passants avaient admiré. Jamais on n'avait rien vu de comparable à ce surprenant mime de rire. On ignorait comment ce miracle d'hilarité communicable était obtenu, les uns le croyaient naturel, les autres le déclaraient artificiel, et, les conjectures s'ajoutant à la réalité, partout, dans les carrefours, dans les marchés, dans toutes les stations de foire et de fête, la foule se ruait vers Gwynplaine.⁸⁷⁴

Mary finit par refuser que son corps singulier soit exhibé comme une source de divertissement populaire : « *Je ne veux pas rester ici toute ma vie à jouer les bêtes curieuses.* » [21] Mary et Jésus Betz semblent être figés par leur identité de singulier artiste de cirque qu'exposent les premières de couverture des deux albums. Aussi celle de *Jésus Betz* symbolise-t-elle l'ouverture de scène, avec le rideau rayé rouge et jaune au premier plan. Ce rideau de cirque, qui recouvre les pages de couvertures et de garde, structure la composition de l'album. Jésus Betz se dérobe derrière le rideau qui à la fois le voile et le dévoile. L'exacerbation de ce corps hors norme passe également par le format à la française de l'album qui, en investissant le sens de la hauteur, se réfère à la verticalité des corps. Jésus Betz et Pollux sont d'abord enrôlés et exploités sur l'espace public. Puis, ils endossent véritablement le rôle de « phénomènes vivants » puisqu'ils cristallisent « les appétits des regards »⁸⁷⁵ de la foule curieuse. Jésus Betz devient, contre son grès, acteur du « spectacle du corps démembré »⁸⁷⁶ et il vit cette insoutenable expérience comme une phase liminaire de mort symbolique : « Tout s'effondre autour de moi, encore une fois. Je ne supporte plus les rires et les insultes des spectateurs voyeurs et cracheurs. » [17] Les corps singuliers des deux personnages d'« hommes-troncs » sont assujettis par les corps valides des autres. Jésus Betz et son acolyte sont rudoyés : « S'ensuivent des mois d'exhibition et d'humiliation, de ville en ville, dans des bars mal famés. [...] Max Roberto nous traite comme des chiens, dans la crasse et la peur. Il devient violent dès qu'on discute ses ordres. » [17] Les deux amis finissent par être intégrés, de façon plus bienveillante, dans un « Grand Cirque » où les « hommes-troncs » « ne [sont] pas exploités mais respectés et mis en valeur dans des spectacles de music-hall. » [18] Ils apparaissent ainsi comme des confrères de Nicolai Wassiliewitsch Kobelkoff, personnage célèbre d'entre-sort du vingtième siècle – un « artiste-tronc », dans l'univers du théâtre. De manière générale, les exhibitions des hommes-troncs en tant que « divertissement populaire » sont très fréquentes, dans l'histoire culturelle des phénomènes de foire⁸⁷⁷. La « monstruosité par défaut »⁸⁷⁸ est mise en scène sur les

⁸⁷⁴ Hugo (V.), *L'homme qui rit*, *op.cit.*, p. 378.

⁸⁷⁵ Courtine (J.-J.), *op.cit.*, p. 212.

⁸⁷⁶ Courtine (J.-J.), *op.cit.*, p. 239.

⁸⁷⁷ Courtine (J.-J.), « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIème siècle. », in Jacques-Chaquin (N.) et Houdard (S.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, t.II, Fontenay-aux-Roses, ENS Ed., 1998, pp. 499- 515, p. 503.

⁸⁷⁸ Courtine (J.-J.), *op.cit.*, p. 503.

tréteaux afin de témoigner de « l'embarrassante exception sociale et de l'inquiétante excentricité qui [la] marquent. »⁸⁷⁹

Pollux et Jésus Betz sont associés aux leurs, « des lilliputiens pas plus hauts qu'[eux] sur leurs pattes minuscules ». Le « Grand Cirque » est décrit comme un cirque des curiosités exhibant uniquement des artistes aux corps anormaux : femme-serpent, homme-squelette, sœurs siamoises... Ce cirque est divisé par secteurs, en fonction des domaines de spécialisation mais aussi selon les cas tératologiques. Les artistes handicapés sont exclus par les artistes valides qui qualifient d'ailleurs leur « quartier » de « quartier des monstres » [26]. La discriminante division sociale entre les « normaux » et « les monstres » [26] est donc explicitement dite. Les personnages infirmes sont appréhendés comme des personnages difformes. Le langage est révélateur des représentations - plus ou moins belligérantes - du corps handicapé. Ces visions sont transmises par différentes instances « focalisatrices » et « évaluantes »⁸⁸⁰ : les personnages et le narrateur.

Si les corps des singuliers artistes sont exhibés, ils ne sont pas pour autant transformés en phénomènes de cirque. Sont ainsi mis en lumière les talents artistiques, prétendus ou effectifs et en somme un « savoir-faire »⁸⁸¹ lié au monde du spectacle. Bien que la particularité physique de Mary ne soit pas rendue manifeste, elle sert de trompe-l'œil. Quant à Jésus Betz, sa remarquable aptitude à mémoriser des dates historiques est mise à profit afin de constituer une prestation. Son handicap est ainsi sur-compensé par son intelligence... hors du commun et par là-même démesurée. Sa « mémoire d'éléphant » [21] signale une non conformisation à une norme sociale (et intellectuelle), par excès.

Les acteurs de cirque (extra-ordinaires) présentent leurs numéros en alternance avec ceux des animaux, ils sont symboliquement mis sur un même plan. D'ailleurs, Jésus Betz et son acolyte « homme-tronc » sont réunis sur la même illustration que des animaux sauvages [19 ; Annexe : 12]. Ils sont, d'ailleurs, dominés par le gigantesque de l'éléphant qui contraste avec la petitesse de leurs corps raccourcis. Sont ainsi exposés les exotismes tant humains qu'animaux (de même qu'à l'époque des « entre-sorts »). L'analogie entre la « bête sauvage » et l'« homme bizarre » est suggérée par la quatrième de couverture de *Jésus Betz*. Le tigre posé sur un podium apparaît comme un double animal et symbolique de Jésus Betz. Celui-ci est posé sur cette même plate-forme, au sein d'autres illustrations (et notamment de la première de couverture). Le garçon est continuellement mis en scène comme un personnage de cirque. Cet univers structure aussi bien sa trajectoire narrative que la structure de l'album.

⁸⁷⁹ Courtine (J.-J.), « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^{ème} siècle. », p. 507.

⁸⁸⁰ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 21.

⁸⁸¹ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 24.

4. Un corps mouvant et hybride

4.1. Corps grotesque et carnavalesque

L'un des personnages principaux de *Chant de mines*, Pad'bol, offre un exemple saisissant de personnage grotesque, en tant que « risible par son apparence bizarre, caricaturale »⁸⁸². En outre, par extension, l'adjectif « grotesque » signifie « ridicule, qui prête à rire par l'excès, l'aspect caricatural ». Son surnom, lui-même, prête à rire, du fait de ses sonorités et de sa familiarité. Le portrait physique de Pad'bol s'inscrit dans les images grotesques du corps et dans un style que l'on pourrait qualifier lui-même de grotesque, étant donné qu'il repose bien sur « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès »⁸⁸³. Aussi, son premier portrait physique exhibe-t-il son corps éminemment singulier et même extravagant : « [...] Entre Pad'bol. Un fauteuil roulant qui roule plus trop. Un nez qui essaie de passer de l'autre côté de sa tête. Des moignons à la place des jambes. Et les bras comme des momies. Il a plus de sourcils. Pad'bol quoi. » [19]

L'interjection « quoi » en fin de phrase renvoie à un emploi familier. Elle sert à résumer une énumération mais aussi, ici, à banaliser le physique - pourtant hors norme - de Pad'bol. Parmi l'énumération des malformations du protagoniste, figure, de façon signifiante, le motif du nez. Il révèle l'un des aspects de la conception grotesque du corps. À ce sujet, Bakhtine rappelle que « *le motif du nez* [est] un des motifs les plus répandus dans la littérature mondiale, et dans presque toutes langues »⁸⁸⁴. Par son physique hétéroclite, Pad'bol s'inscrit, en outre, dans la lignée littéraire du « bouffon tragique » hugolien - porteur d'une « difformité comique »⁸⁸⁵ -, à l'instar de Quasimodo et de Gwynplaine. Leur corps peut, selon les termes de Bakhtine, être qualifié de « riant et risible »⁸⁸⁶. Le portrait physique de Pad'bol se rapproche ainsi de celui de Gwynplaine dont le corps est aussi mutilé, ou plus précisément, fabriqué. À cause de la chirurgie de la « *bucca fissa* » qu'il a subie, de vive force, sa « bouche [est ouverte] jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux ». De plus, son « nez informe [est] fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier » dans le but de créer un « visage qu'on ne pouvait regarder sans rire »⁸⁸⁷. Son étrange face se résume en « un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire [où] on y reconnaissait la trace de l'art. »⁸⁸⁸

Cette représentation du corps grotesque reflète, *in fine*, la conception du grotesque qui se définit comme une catégorie esthétique opposée au sublime et définie, par Hugo, dans la préface du

⁸⁸² Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, tome 2, *op. cit.*, p. 1472.

⁸⁸³ Bakhtine (M.) ; *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1982 (1970), p. 303.

⁸⁸⁴ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 314.

⁸⁸⁵ Peyrache-Leborgne (D.), « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », in *Romantisme*, 1993, n°82. pp. 17-29.

⁸⁸⁶ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 305.

⁸⁸⁷ Hugo (V.), *L'Homme qui rit*, *op.cit.*, p. 349.

⁸⁸⁸ Hugo (V.), *op.cit.*, p. 349.

drame *Cromwell* : « Dans la pensée moderne le grotesque a un rôle immense. Il y est partout : d'une part il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon (...). »⁸⁸⁹ Or, les portraits physiques et en action du personnage de Pad'bol entremêlent ces différents attributs hétérogènes. Il en est ainsi de cette autre peinture risible du corps de Pad'bol, lors de son entrée sur scène, avec un seul sourcil, qui plus est, « un sourcil blanc, à moitié cramé, collé sur son front » [73]. Ce qui suscite la réaction, dénuée de complaisance, de Léo : « ça fait un peu con » [73].

De même, le morcellement de son corps est tellement poussé à l'excès qu'il en devient risible. Cette dislocation est signifiée par les asyndètes, la juxtaposition de syntagmes nominaux et la répétition de « j'ai perdu ». Les « significations grammaticales » sont donc en accord avec les « significations lexicales »⁸⁹⁰, dans le portrait physique en action de Pad'bol :

Ensuite j'ai perdu une jambe. La gauche. Ou la droite. Toute façon on s'en fout parce que j'ai perdu l'autre juste après. Avec ma première prothèse en plus. Sans compte le nombre de fois où j'ai perdu mes sourcils. Mes cils. Mes cheveux. Les poils de mon nez. La peau de mes bras. Mes ongles. Et tout le reste. [80]

La tournure conclusive « Et tout le reste » vise, une fois de plus, à banaliser sa liminarité physique. Pad'bol s'apparente ainsi à un pantin désarticulé. Son corps défaillant est également un corps mouvant et foncièrement déviant. Il n'a en effet de cesse d'être dé-fait et re-fait. En tant que corps disloqué, il répond à l'« anatomie carnavalesque » qui sert de ressort comique au portrait de certains personnages de Dostoïevski ou de la littérature carnavalesquée de la Renaissance. »⁸⁹¹ Et le corps-caméléon de Bakhtine motive l'intrigue de la pièce, comme en témoigne ce dialogue entre Léo et Mathieu : « Léo : Puis l'avantage c'est qu'il a jamais vraiment la même gueule. Ça évolue tous les jours. - Mathieu : Et même plusieurs fois par jour. Surtout en ce moment avec Noël qui approche. [...] » [27].

Le corps de Pad'bol correspond précisément au corps grotesque et carnavalesque, défini par Bakhtine comme un corps en mouvement - caractérisé par sa dynamique - et par là même non achevé, non parfaitement délimité. Il obéit à la logique carnavalesque, dans le sens où « le carnaval fête le changement, son processus même et non pas ce qui est changé. Il est pour ainsi dire fonctionnel et non pas substantiel. »⁸⁹² *A fortiori*, le corps carnavalesque, « c'est un corps éternellement non prêt, éternellement créant et créé. »⁸⁹³ Ce corps se façonne, suivant une « image grotesque [qui] caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore

⁸⁸⁹ Hugo, (V.). *Préface de Cromwell : Suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques*, Paris : Larousse, 1949, pp. 59-60.

⁸⁹⁰ Jakobson (R.), « Poésie de la grammaire, grammaire de la poésie », *Huit questions de poétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 95.

⁸⁹¹ Bakhtine (M.), *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 230

⁸⁹² Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 183.

⁸⁹³ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 35.

inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. »⁸⁹⁴ À rebours du corps carnavalesque, si le corps de Pad'bol répond aux principes de l'excès et de l'excentricité, c'est paradoxalement dans ses déficiences ou ses manques et non pas dans ses saillies. Ce corps est ainsi marqué par ses transgressions à l'ordre de la nature.⁸⁹⁵

Ses successifs et incessants accidents domestiques constituent le leitmotiv des péripéties de l'action et le posent en victime du sort. Leur caractère itératif est suggéré par l'anaphore de l'adverbe « Encore », des expressions familières « Normal » et « Comme d'hab' » [21]. Ces marqueurs d'ironie contribuent à minimiser une situation non seulement anormale mais aussi tragique. Le comique de situation - plus particulièrement de répétition- naît, paradoxalement, de la brutalité dont Pad'bol est la proie. La tension dramatique, est dévoilée par les didascalies, notamment par la récurrence de l'adverbe « violemment » :

- *Le coude de Pad'bol frappe violemment le montant de la porte* [21]
- *Silence. Un courant d'air. Le volet s'abat violemment sur le visage de Pad'bol. Comme un bruit de corn-flakes qu'on écrase [...]* [26]
- *Le sapin les dément. [...] Puis s'abat violemment sur Pad'bol. L'étoile juste sous son œil.* [35]

Le comique de situation se double d'un comique de langage, comme l'exprime la trivialité de l'image du « bruit de corn-flakes ». Par ses portraits en action, Pad'bol est érigé en un « bouffon tragique » hugolien. L'infortune qui s'abat sur Pad'bol est désirée et conjecturée par ses camarades : « [...] Surtout quand on voit le truc arriver. On sait que ça va arriver. Mais on sait pas vraiment quand. Et pas vraiment quoi. Y a toujours un peu de surprise » [27]. En raison de ses faiblesses physiques, Pad'bol est réifié en bouc-émissaire : « Pad'bol c'est un peu notre souffre-douleur. Non. C'est beaucoup notre souffre-douleur. Je sais c'est dégueulasse. C'est le plus faible tout ça tout ça [...] Souffre-douleur. C'est son rôle. Même les médecins s'y sont mis. Les infirmières aussi. » [45] Il devient le jouet du personnel médical ainsi que de ses camarades qui lui infligent nombre de brimades. La même situation de violence et d'humiliation est subie par *Mary la penchée*, comme l'attestent ces paroles insultantes et exacerbées par les majuscules : « MARY LA PENCHÉE, TU SAIS PAS MARCHER ! MARY LA PENCHÉE, TU VAS TRÉBUCHER ! »

Pad'bol, en raison de sa vulnérabilité exacerbée - aussi bien d'un point de vue physique qu'existential - sert aux autres de victime sacrifiée ou spoliée. Les autres extériorisent sur lui leur violence et leur rancune. Il se trouve par là-même dans une position sociale ambivalente. Il est, en effet, à la fois inclus et exclu du groupe des jeunes orphelins et patients de l'hôpital. Il constitue leur

⁸⁹⁴ Bakhtine (M.), *op.cit.*, p.33.

⁸⁹⁵La catégorie carnavalesque de l'excentricité se pose comme une « manifestation particulière de la catégorie de l'excentricité, une infraction à tout ce qui est habituel et commun, une vie hors de son courant normal » (Bakhtine, *op.cit.*, p. 184.)

cible privilégiée de divertissement, un divertissement cynique puisqu'il est exhibé telle une bête de foire. De même, l'analogie avec certains des attributs physiques de la figure populaire du clown de cirque atteste de leur volonté de le ridiculiser : « Il voit Pad'bol avec un gros nez rouge. Et tordu. » [41] D'ailleurs, traditionnellement, le clown - et notamment le clown tragique - revêt « une composante sacrificielle et salvatrice »⁸⁹⁶. Il endosse la double fonction de transgresseur et de passeur, pour les autres :

Par la licence qu'il s'arroge ou qu'on lui concède, le clown apparaît comme un trouble-fête ; mais l'élément de désordre qu'il introduit dans le monde est la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai.⁸⁹⁷

Pad'bol, à cause de son corps démantibulé, ressemble également à un saltimbanque, à l'image de Gwynplaine dont « [les] articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens »⁸⁹⁸. Si Pad'bol est un clown pour ses camarades, il est aussi le jouet de leur sadisme : « Mathieu : Maintenant si on jouait à Dégomme Pad'bol » [44].

Une autre image associée à Pad'bol est celle du garçon en cage : « Un terrain de foot. Une cage. Dedans Pad'bol. » [40] Parce qu'il est relégué au rôle de gardien de but, il demeure enfermé ou bloqué dans une sorte d'entre-deux, un endroit à la fois clos et ouvert ; situé sur et en dehors du terrain de football. Le terme de « cage » employé, ici, est pour le moins déroutant et hyperbolique parce qu'il renvoie à l'idée de claustration. Dans le langage familier « cage » signifie, en effet, « prison ». En outre, le rapprochement avec l'image de l'animal en cage s'impose immédiatement à l'esprit du lecteur. Pad'bol se trouve, alors, réduit au rang d'animal, à la fois captif - tant physiquement qu'ontologiquement - et exhibé. Par ailleurs, l'équipement de protection qu'il endosse - « des gants de gardien » et « un casque de moto » - fonctionne aussi comme un signe de démarcation, par rapport à ses pairs ; un signe de grotesque, là encore. Pad'bol incarne, en somme, une figure paroxystique de la souffrance, de la malchance, ainsi que du ridicule.

4.2. Animalisation symbolique du corps handicapé

L'animal blessé comme métaphore de l'enfant handicapé

La tradition littéraire a donné lieu à un foisonnant bestiaire que véhiculent nombre de récits animaliers. Les fables d'Esopé et celles de La Fontaine marquent l'essor de ce mouvement qui met

⁸⁹⁶ Starobinski (J.), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris : Les sentiers de la création, 1991, p. 91.

⁸⁹⁷ Starobinski (J.), *op. cit.*, p. 93.

⁸⁹⁸ Hugo (V.) *L'Homme qui rit, op.cit.*, p. 353.

en miroir l'homme et l'animal. Ces fables, souvent satiriques, jouent sur la transposition de traits relevant du comportement humain chez des acteurs animaliers - alors doués de parole et de raison. Ces animaux incarnent les défauts et les qualités qui leur sont dévolus et sont donc culturellement prédéfinis. Le détour par des exemples animaliers instaure, en filigrane, une réflexion philosophique, morale et politique. Ils signalent un espace de projection des structures sociales humaines⁸⁹⁹. Ces apologues blâment les travers prêtés aux animaux, afin de mieux de critiquer et corriger ceux des humains. La Fontaine résume ainsi sa disposition pour l'enseignement moral : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes »⁹⁰⁰. Cet enjeu détermine également la plupart des contes ainsi que des albums, mettant en scène des animaux, qui entendent, plus précisément, instruire tout en divertissant le jeune lecteur.

Les animaux réels ou imaginaires abondent dans les contes merveilleux, de Grimm, de Perrault, d'Andersen ou encore de Marcel Aymé. Dans la lignée des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, ils sont les personnages principaux et focalisés de l'action. Ils apparaissent comme davantage individualisés que dans les fables. Il en est ainsi des contes animaliers du *Chat botté* de Perrault, du *Vilain petit canard* d'Andersen, *des Musiciens de la ville de Brême* ou du *Loup et les sept chevreux* (deux contes de Grimm). Si les animaux s'humanisent par la parole et par leur comportement, ils sont néanmoins appréhendés dans leur condition animale et leur milieu naturel. Leur nature oscille entre nature animale et nature humaine, dans une certaine mesure. Quant au *Chat botté*, il ne se trouve pas figé dans sa condition de chat mais - anthropomorphisé par ses vêtements et son statut social - il évolue dans une société d'hommes. Après avoir œuvré en faveur de l'ascension sociale de son maître, il est même couronné grand Seigneur. À l'image des contes, les albums de littérature de jeunesse (dont ceux de notre corpus), donnent également à voir ces deux conceptions du personnage-animal, c'est-à-dire l'animal véritable versus l'animal anthropomorphe (et dans son état d'enfant, plus précisément). Le détour par l'animal donne lieu à un regard plus distancié - parce que déréalisé et empreint de merveilleux - sur la vie humaine : « L'animal du conte populaire présente une valeur anthropologique, sociale, affective, modulée différemment selon les récits [...] »⁹⁰¹ Il est également investi d'une valeur esthétique, en ce sens qu'il participe de l'imaginaire de l'univers diégétique. Il concourt, qui plus est, à redessiner les contours du bestiaire symbolique, lorsqu'il s'écarte des codes culturels et littéraires prédéfinis, à l'exemple des *Contes du chat perché*.

⁸⁹⁹ Dittmar (P.-O.), « Ce que la fable fait à l'animal. Regard anthropologique sur l'instrumentalisation morale des bêtes au Moyen Âge », *Sens-Dessous* [En ligne] 2/2015 (N° 16), pp. 91-99, consulté en ligne le 20 Octobre 2016, disponible sur : https://www.cairn.info/resume.php?download=1&ID_ARTICLE=SDES_016_0091

⁹⁰⁰ La Fontaine (J.), *Fables*, Paris : Edition Barbin et Thierry, 1668 (1^{ère} édition), v.1-6.

⁹⁰¹ Baranowski (A.-M.), « L'animal dans le conte populaire allemand. L'exemple des contes de Grimm », in *Bestiaires. Nouvelles Recherches sur l'imaginaire*, Le Nan (F.), Trivisani Moreau (I.), Angers : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.293- 303.

Les mêmes enjeux éthiques, culturels et esthétiques sont au cœur de la représentation des animaux des albums de littérature de jeunesse et de fait des petits animaux blessés de notre corpus (sur lesquels nous reviendrons). Depuis son émergence, la littérature de jeunesse construit le personnage de l'animal, à la fois comme un porte-parole et comme une incarnation de l'enfant.

Dans la perspective didactique du *Magasin d'éducation et de récréation*, la représentation de l'animal apparaît comme un moyen privilégié de s'adresser à l'enfant. Renforcée par l'adoption des procédés du conte, l'anthropomorphisation des animaux facilite l'identification du jeune lecteur à un animal parfois explicitement désigné comme le « héros » du livre.⁹⁰²

La littérature de jeunesse a suivi cette tradition du bestiaire, notamment celle des contes merveilleux, qu'elle contribue encore de nos jours à renouveler : « Ce n'est qu'au vingtième siècle que l'animal anthropomorphe devient réellement une figure familière de la littérature pour la jeunesse [...] »⁹⁰³. En littérature de jeunesse, l'animal - qui est omniprésent (de même que dans la culture de l'enfance)⁹⁰⁴ - apparaît comme fortement anthropomorphisé. Il brouille d'autant plus les limites entre animalité et humanité. S'instaure ainsi une équivalence symbolique entre l'univers de l'enfant et celui de l'animal, ainsi qu'entre le corps de l'un et de l'autre. Ce rapport de proximité initié par Béatrix Potter (avec le personnage de Peter Rabbit, en 1902 et en Angleterre), sera suivi par Jean de Brunhoff (dans les années 30). Avec la série « Babar », cet auteur a en effet ouvert la voie (en France) aux représentations iconiques et stylistiques de l'animal anthropomorphisé, en littérature de jeunesse. « Jean de Brunhoff a su mettre en scène le passage de l'animal à l'homme et de l'enfant à l'adulte grâce à un rite de passage emprunté au modèle des sociétés humaines. »⁹⁰⁵ En effet, les albums de Babar montrent les changements d'état du protagoniste personnage : d'éléphanteau de la jungle à un « éléphant » (ou enfant-éléphant)⁹⁰⁶, puis homme-éléphant de la ville. Comme le rappelle Stéphane Bonnéry, « Babar s'adresse à un lectorat [...] mixte : en effet, les personnages centraux sont des deux sexes, et le héros devient très vite adulte et père, constituant donc moins un repère des actions de l'enfant qu'un repère de l'action de l'adulte. Les jeunes lecteurs sont alors plus spécifiquement représentés par les enfants mêmes de Babar, garçons et filles

⁹⁰² Melmoux Montaubin (M.-F.), « L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIXe siècle », Actes du colloque *L'animal du XIXème siècle*, Petiter (P.), (dir.), p. 4.

⁹⁰³ Chevrel Nières (I.), « Le petit zoo de l'enfance », *Introduction à la littérature de jeunesse, op.cit.*, p. 147.

⁹⁰⁴ Nières-Chevrel (I.), *op.cit.*, p. 151: « [...] l'apparition des animaux en peluche se trouve être contemporaine de celle des animaux-personnages dans l'album, et que les uns et les autres se sont imposés de manière parallèle comme objets de la petite enfance. »

⁹⁰⁵ Jouenne (N.), « Babar, ou comment devient-on un homme ? Lorsque l'illustration aide à grandir : pour une relecture des aventures de Babar. », *Citrouille*, n°28, 2001, pp. 39-40.

⁹⁰⁶ Parmegiani (C. et A.), *Les petits français illustrés, 1860-1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Paris : Electre/Cercle de la librairie, 1989, p. 209.

(éléphants). »⁹⁰⁷ L'évolution du mode de vie est signifié par l'adoption du costume, de la position dressée, ainsi que d'un habitat humain. S'illustre ainsi un modèle de « sociétés animales exemplaires »⁹⁰⁸, régi par un ordre social, à la mesure de celui d'une société humaine.⁹⁰⁹ Même quand il retourne à la jungle, auprès de ses semblables et qu'il est élu roi des éléphants, Babar demeure socialisé et humanisé, en somme. Les éléphants ne gardent d'animalité que leur enveloppe corporelle. Ce mode de représentation de l'animal est également caractéristique de la littérature de jeunesse contemporaine. L'animal, qui symbolise le plus souvent un enfant, se révèle un alter ego du lecteur enfantin : « L'animal, c'est donc l'autre et le même, l'autre de l'enfant et son miroir, sorte de miroir mystérieux et étrange au service d'une identification complexe. »⁹¹⁰ Il devient ainsi un personnage imaginaire, au service de la création poétique et esthétique des albums notamment. En tant que figure projective, il sert à la transposition d'expériences enfantines dans un microcosme d'enfants qu'il recrée, alors. Telle est la stratégie initiée, dans les années 80, par les aventures de Petit Ours Brun. L'animal est également le passeur de valeurs didactiques morales, telles que l'amitié, l'altruisme, la solidarité et, en somme, le vivre-ensemble.

Dans les albums de notre corpus, le personnage « animal-enfant » incarne l'enfant handicapé et est essentiellement décrit au travers de son corps entravé. Le champ sémantique du handicap rythme alors la narration des récits, comme le signifient les adjectifs « paralysé », « infirme », « éclopé », *etc.* Un transfert s'opère, dès lors, de l'enfant handicapé à l'animal blessé ou né avec un défaut physique. L'incarnation animalière revêt une fonction de détour ou de « prise à distance avec le monde réel »⁹¹¹. *A fortiori*, la figure de l'animal blessé est au service d'une représentation euphémisée mais aussi poétique. L'animal endosse le rôle de « personnage-prétexte », en l'occurrence à un discours, à une esthétique, ainsi qu'à un imaginaire sur le handicap. Le corps animalisé s'impose comme un substitut symbolique au corps handicapé. Cette stratégie narrative conditionne la réception des récits par le jeune lecteur qui est mis dans une situation de proximité avec le personnage « animal-enfant ». Ce processus s'actualise, d'autant plus lorsque l'enfant-animal relate lui-même sa propre histoire, à la première personne et en focalisation interne. Il renoue, ainsi,

⁹⁰⁷ Bonnéry (S.), « Les mises en scène dans les albums enfantins des apprentissages dans la relation entre adultes et enfants : des évolutions significatives des modalités éducatives », *Raison publique* n°13, Paris : PUPS, 2010, p. 323, disponible sur : http://www.raison-publique.fr/IMG/pdf/LAC04_-_Bonnery.pdf

⁹⁰⁸ Parmegiani (C. et A.), *op.cit.*, p. 234.

⁹⁰⁹ Stéphane Bonnéry montre l'évolution de la représentation de l'altérité, dans les aventures relatées par Jean de Brunhoff : « [...] dans les albums de Babar racontant de plus en plus exclusivement soit des découvertes exotiques, soit des aventures intra-familiales, les questions touchant à la découverte de l'altérité sociale, des inégalités, de la présence d'étrangers dans un pays, etc., ne sont pas traitées, contrairement aux premiers albums où la vision sociale délivrée était pour le moins paternaliste. » (*op.cit.*, note 8, p. 333)

⁹¹⁰ Prince (N.), *La littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 95.

⁹¹¹ Nières-Chevrel (I.), « Animal », in Perrot (J.), Nières-Chevrel (I.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op.cit.*, p. 36.

avec la technique narrative initiée par *Les scènes de la vie privée et publique des animaux*, dirigée par Hetzel⁹¹².

Le personnage de l'animal blessé ou entravé est également intéressant, dans la mesure où il offre une double altérité corporelle. Il est, en effet, porteur et d'un handicap et de son animalité constitutive qui réside dans son apparence. Il est donc doublement en rupture avec une norme physique. La représentation des oiseaux des albums *Tico et les ailes d'or* et *Le courage de l'accord'héroniste* est analogue à celle du *Vilain petit canard* d'Andersen qui est dépeint à travers, à la fois son milieu naturel et son altérité. Ce petit canard est désigné par l'expression dépréciative « enfant raté » dont use une cane. L'analogie entre l'enfant handicapé et l'animal blessé est pour le moins signifiante, en ce sens qu'elle évoque un enfant inachevé et symboliquement demeuré à un stade animal de son développement physique. Son état stationnaire serait donc similaire à celui du bébé. Quant aux oiseaux incomplets des albums, ils sont - à l'instar des personnages handicapés de notre corpus - situés en dehors de la norme physique et sociale. La norme physique peut être uniquement conditionnée par le récit et se trouver alors en décalage avec celle de référence, à l'exemple de la posture debout qui est instituée par les albums, notamment pour le cochon (*Un petit prince paralysé*) et pour le chat (*Le chat loupé*). De rares personnages d'animaux - tels que les oiseaux des albums *Kioui*, *Tico et les ailes d'or* ou encore *Le courage de l'accord'héroniste* - sont décrits dans leur milieu naturel et, de fait, en rupture avec le monde de référence du lecteur enfantin. Ils sont appréhendés dans leur apparence et dans leur condition d'animaux et sont, par conséquent, décrits dans une veine naturaliste qui rappelle le fil narratif de la collection « Le roman des bêtes » du « Père Castor »⁹¹³. Les animaux sont les représentants à la fois de leur espèce et de l'enfance et ils se rapprochent, ainsi, du jeune lecteur. Toutefois, le plus souvent, l'animalité du personnage n'est pas au fondement d'une altérité radicale, dans la mesure où sa nature animale est secondaire, voire occultée... au profit d'une humanisation. Il en est ainsi du *Petit prince paralysé* qui est uniquement renvoyé à sa nature de cochon par les images. À l'inverse, le texte souligne son état d'enfant, en le définissant comme « un petit garçon paralysé ». Aussi, le monde de l'enfance et le monde animal interfèrent-ils. Comme le rappelle Isabelle Nières-Chevrel, une autre fonction du personnage de l'« enfant-animal » questionne les limites poreuses entre animalité et humanité : « L'animal est utilisé dans les fictions pour enfants comme un héros de l'entre-deux : entre l'animalité et l'humanité, entre la nature et la culture, entre l'instinct et la règle, entre la liberté et la contrainte. »⁹¹⁴ Le personnage

⁹¹² Dans ces récits, l'animal se fait le « raconteur » et c'est lui « qui s'inquiète de l'homme en le jugeant et en se jugeant lui-même. Le point de vue, comme on le voit, est changé. », Stahl (M.P.-J.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, (préface), Paris : Pierre-Jules Hetzel, 1842, p. 10.

⁹¹³ Parmegiani (C. et A.), *op.cit.*, p. 265.

⁹¹⁴ Nières-Chevrel (I.), *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 157.

de l'animal signe l'interférence du règne animal et du règne humain, par ses caractéristiques appartenant à l'un et à l'autre. Est ainsi soulignée sa liminarité, laquelle est encore plus prégnante pour l'animal-enfant handicapé. Quant aux attributs anthropomorphes, ils révèlent l'intériorité de l'animal anthropomorphisé, à travers un mode de figuration animiste. En effet, « le défi de la mise en image animique, c'est de rendre perceptible et active la subjectivité des non-humains. »⁹¹⁵

Le détour par le personnage de l'animal se dote d'une visée idéologique mais aussi poétique, étant donné qu'il permet de démultiplier les formes prises par le corps handicapé. Il s'agit le plus souvent de celui d'un animal familier : un oiseau (*Tico et les ailes d'or*, *Le courage de l'accord'héroniste*, *Kiouï*), un cochon (*Le petit prince paralysé*), un chat (*Le chat loupé*), un lapin (*le lapin à roulettes*) et enfin, une fourmi (*Mina la fourmi*). Seules les aventures de Tilou donnent à voir un animal sauvage : un kangourou. Cet album illustre de façon paroxystique - quoique symbolique - un cas d'ensauvagement du corps de l'enfant handicapé. S'opère ainsi une déréalisation ou défamiliarisation du corps qui est alors réinventé, sous diverses apparences.

Tandis que les animaux sont dés-animalisés par la fiction, les enfants sont eux, animalisés. Il apparaît de fait que l'enfant et l'animal participent dans une large mesure d'une même nature, ce que confirment nombre de métaphores et comparaisons animalisantes. À l'anthropomorphisation des animaux répond ainsi l'animalisation des enfants.⁹¹⁶

L'animal-enfant et l'enfant-animal incarnent alors des figures hybrides, des « personnages équivoques, between-betwixt »⁹¹⁷, c'est-à-dire de l'entre-deux, au seuil entre deux statuts. Quant à l'identification animale, transitoire de l'enfant, (aussi bien personnage que lecteur), elle conditionne son « devenir animal », en concomitance avec son « devenir enfant »⁹¹⁸. Dans les albums, le « devenir-animal » des enfants handicapés passe d'abord par leur compagnonnage avec des animaux réels, en lesquels ils se transforment métaphoriquement, ensuite.

Le corps animalisé de l'enfant handicapé

Le corps animalisé et/ou chosifié est le signe de sa mutabilité et de sa liminarité. S'exprime ainsi la mise en marge symbolique, rituelle, narrative, ou encore iconique de ce corps.

⁹¹⁵ Descola (P.), *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, op.cit. p. 23.

⁹¹⁶ Melmoux-Montaubin (M.-F.), « *L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIXe siècle* », Actes du colloque *L'animal du XIXème siècle*, Petitier (P.), (dir.), 2008, p. 16.

⁹¹⁷ Jan (I.), *Littérature enfantine*, Paris : Éditions Les ouvrières, 1964, p. 94. Isabelle Jan est une des premières à désigner par cette expression les héros animaux de la littérature de jeunesse qui ne conservent de leur animalité que leur apparence. Ils s'éloignent, ainsi, des bêtes réelles et symbolisent des médiateurs entre le monde animal et le monde de l'enfance, d'une part, entre le surnaturel et le réel, d'autre part. Cette notion est particulièrement intéressante au sujet de l'animalisation de l'enfant ou de l'adolescent, en tant qu'expérience corporelle se déroulant dans la phase liminale du rite de passage. Un rapprochement s'établit alors avec l'étude capitale de Victor Turner, « *Between and betwixt, the liminal period in rites of passage* », in *Between and betwixt : Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Mahdi (L.-C.), Chicago : Open Court, 1998, pp. 3-19.

⁹¹⁸ Lévy (F.), « Les identifications animales des enfants à la lumière des nouvelles animalières de Kafka », *Le Coq-héron* 2013/4 (n° 215), pp. 108-116 et p. 5.

La métamorphose, comme épreuve corporelle et initiatique, serait alors la voie d'accès à un autre corps, à celui de l'animal, plus particulièrement pour l'homme à celui de l'animal. Il s'agit d'un motif littéraire et fécond qui se cristallise autour l'emblématique récit des *Métamorphoses* d'Ovide. Les fables, les contes ainsi que les romans en offrent aussi nombre d'exemples. A l'inverse de ces récits de métamorphoses, ceux de notre corpus montrent bien davantage une amélioration qu'une régression, comme nous le montrerons. L'animalité et donc l'animalisation sont investies de valeurs positives, dans les albums étudiés. Cette situation d'entre-deux contribue, néanmoins, à représenter le personnage handicapé comme un « personnage liminaire par état »⁹¹⁹.

Le portrait physique de « La petite fille à la jambe de bois » se caractérise par la coalescence d'images corporelles hétéroclites, au sein de l'espace narratif et iconographique. Le principe de la « *mutata forma* »⁹²⁰ semble structurer le portrait physique et la trajectoire narrative de Penny. Cette hybridité corporelle - signe même de l'identité de la fillette - se situe à la jonction de différentes catégories paradigmatiques : animé/ inanimé et humain/animal. Cette hétérogénéité corporelle repose sur la dialogisation de genres littéraires, ainsi que de modèles culturels plus ou moins hétérogènes. La représentation de Penny s'ouvre sur la métaphore filée et latente de la « fille-araignée ». Celle-ci est évoquée par la co-présence lancinante de l'araignée Gypsie⁹²¹ et de Penny. L'omniprésence de cette araignée est corroborée par sa taille surdimensionnée, dans les illustrations.

La relation fusionnelle et compulsive de Penny avec une araignée structure le nœud de l'action narrative. La prédominance de l'araignée et des autres insectes dans les bocalux concourt à l'instauration d'un climat anxigène que connote, d'ailleurs, l'obturation de l'espace clos de la chambre de Penny. Celle-ci apparaît ainsi comme un « être-en-marge », en raison de sa liminarité non seulement physique mais aussi sociale. Elle se trouve de fait en dehors du processus de socialisation, dans la mesure où elle est mieux intégrée dans la communauté des insectes que dans celle de ses camarades de classe.

La fillette est décrite à travers sa « conduite culturelle décalée »⁹²², en rupture avec les codes culturels. En effet, « l'araignée, dans les sociétés occidentales modernes, inspire plutôt de la répulsion »⁹²³. La distance prise par Penny vis-à-vis de normes socio-culturelles est décriée par sa mère : « Elle ne supportait plus ce comportement lugubre et aurait aimé que sa fille s'amuse à des jeux un peu plus salubres. » De même, la présence de l'araignée dans la salle de classe indique une transgression. Penny semble donc « avoir une araignée au plafond » (au sens propre, comme l'atteste ce motif iconique visible dans l'album mais aussi au sens figuré), c'est-dire « avoir l'esprit

⁹¹⁹ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 200.

⁹²⁰ Se trouve ainsi défini le projet poétique d'Ovide : « je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux », *Les Métamorphoses* I, 1-2. (Traduction de Georges Lafaye), Paris : Belles Lettres, 1994, p. 6.

⁹²¹ Le nom de l'araignée est signifiant puisqu'il évoque la comptine enfantine « L'araignée Gypsie ».

⁹²² Vinson (M.-C.), « Assouade chez la comtesse de Ségur », *Ethnologie française*, P.U.F., 2014, vol.44, p. 5.

⁹²³ *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 440.

quelque peu dérangé »⁹²⁴. Sa cosmologie ou vision culturelle du monde s'oppose à celle communément admise et donne lieu à une re-sémiotisation d'un imaginaire culturel. « Ainsi, l'intrusion des forces du « saltus », signifiée par l'invasion de l'araignée et des autres insectes, dans la *domus*, provoque un retournement qui met le monde à l'envers, sens dessus dessous. »⁹²⁵ Aussi, la métaphore symbolique de la « fille-araignée » suscite l'ensauvagement du corps de Penny ainsi que celui de l'espace de la *domus*. Par l'immersion du sauvage dans la sphère domestique, « deux cosmologies, deux monologies culturelles s'affrontent. Alors les humains s'animalisent. »⁹²⁶

La mise en marge de la fillette dans cette « *domus* animalisée »⁹²⁷ repose sur le « processus de dédoublement [et du corps et de l'espace] et/ou d'animalisation »⁹²⁸ Penny se fait symboliquement araignée, lorsqu'elle s'enveloppe dans le cocon tissé par la toile de son araignée. [Annexe : 23 et 24] Elle se conforme, ainsi, à l'iconographie traditionnelle de « la fille-araignée » qui associe justement le corps féminin et la toile d'araignée. Plus significativement, sa métamorphose est dite et illustrée par le motif de la toile d'araignée. Dès lors, elle entre en intertextualité, quoique de façon allusive, avec la gravure intitulée « Arachné » de Gustave Doré (1868), qui dépeint la femme-araignée. Cette figuration est bien celle d'un être « hybride par métamorphose »⁹²⁹. Penny s'inscrit, ainsi, comme une héritière d'Arachné des *Métamorphoses* d'Ovide. Elle est, elle aussi, en proie à une régression de l'humanité vers l'animalité, à la différence notoire que cette métamorphose ne résulte pas d'un châtement divin mais d'une volonté délibérée. Ce processus de transformation conçu comme un rite de passage se cristallise autour de deux sphères : « voyage et tissage [...] »⁹³⁰. L'initiation de Penny est décrite comme un « grand voyage » : « Alors elle s'allongea sur son lit et demanda à son araignée de lui tisser un cocon pour son grand voyage. » Or, « l'activité de l'animal évoque le filage et le tissage, à quoi est associée la symbolique de l'araignée, fixée en Occident, par la mythologie grecque. »⁹³¹

Contrairement à Arachné, la métamorphose de Penny signifie une lycanthropie, c'est-à-dire « une métamorphose subjective, imaginaire et forcément provisoire. »⁹³² En effet, la transformation de Penny en « fille-papillon » n'est que fantasmée puisqu'elle a uniquement lieu dans un espace onirique. Le processus de métamorphose illustre l'évolution corporelle du personnage. Le caractère

⁹²⁴Rey (A.), *op.cit.*, p. 439.

⁹²⁵Vinson (M.-C.), « Le cru et le lu, Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, Le Géant de Zéralda », in *Horizons ethnocritiques*, *op.cit.*, p. 83.

⁹²⁶Vinson (M.-C.), *op.cit.*, p. 83.

⁹²⁷Menand Doumazane (F.), *Miroir d'« Aline »: ethnocritique d'un roman de C.F. Ramuz*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 175.

⁹²⁸Le Pors (S.), « Le théâtre jeune public à l'épreuve animale », in *Présences animales dans les mondes de l'enfance*, Chelebourg (C.), Marcoin (C.), *Cahiers Robinson*, n°34, Artois : Université d'Artois, 2013, p. 137.

⁹²⁹Vial (H.), *La métaphore dans Les Métamorphoses d'Ovide: étude sur l'art de la variation*, Paris : Les belles lettres, vol.56, 2010, p. 461.

⁹³⁰Vial (H.), *op.cit.*, p. 207.

⁹³¹Rey (A.), *op.cit.*, p. 440.

⁹³²Rey (A.), *op.cit.*, p.440.

inconstant de ce corps en mouvement s'exprime par la sémantique culturelle du papillon et notamment du verbe « papillonner ». Cette analogie est significative parce qu'elle se cristallise autour de la métaphore de la « fille-papillon » et plus singulièrement de celle de la « fille-chenille ». Par ces changements de statuts, la symbolique de la chenille a partie liée avec l'initiation de la petite-fille, en tant qu'elle évoque une mutation touchant au corps féminin. Selon Isabelle Nières-Chevrel, « la double métamorphose (chenille/larve/papillon) »⁹³³ de cet insecte se réfère aux transformations du corps de l'enfant. Ainsi, le changement de peau de la chenille - symbole par excellence de la mutation - traduit l'aspect mouvant du corps de Penny. Tel est le sens porté par la pensée de la fillette : « Puisqu'elle était aussi différente des autres, peut-être était-elle comme ces chenilles qui peuvent changer de peau. Peut-être devait-elle muer [...] ». Ce mode de représentation évoque celui des contes merveilleux qui donnent souvent à voir la ou les transformation(s) corporelle(s) du héros.

L'imaginaire de l'album *La petite fille à la jambe de bois* s'éloigne de l'imaginaire culturel autour de la chenille-papillon puisqu'il concourt à le recréer, par le medium fantastique ou magique du cocon de l'araignée (au lieu de celui convenu de la chenille). Et la mutation finale convoquée, par l'illustration, est celle de la « fille-papillon ». S'entrelacent alors des motifs hétérogènes, à l'image des représentations iconiques des corps hybrides, fantastiques (voire monstrueux) des illustrations de Grandville des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Or, ces corps sont également pris entre animalité et humanité.

Le dessein de cette expérience animale consiste à « sortir de sa chrysalide » ou autrement dit, à prendre son essor. Le vol de Penny, sous la forme d'un papillon, est euphémiquement décrit comme un « grand voyage », c'est-à-dire comme une mort symbolique⁹³⁴ : « Alors elle s'allongea sur son lit et demanda à son araignée de lui tisser un cocon pour son grand voyage. » La mort est sous-jacente à cette « expérience périlleuse » de la métamorphose, qui est, d'ailleurs, marquée par le temps du passage d'un état à un autre. Dans cette brève période d'entre-deux, un corps se perd, tandis qu'un autre prend forme. Cette phase de marge transitoire s'accompagne d'une liminarité chronotopique, un hors-temps et un hors-lieu, qui correspond ici à l'espace mental des pensées de Penny. La mort symbolique de la fillette semble déjà pré-programmée par sa fusion obsessionnelle avec Gypsy, ainsi que par l'adjectif « lugubre », qui sert alors d'indice textuel.

Son envol figure une fuite, hors de la pesanteur et surtout hors de son handicap : « Elle ferma les yeux et se concentra très fort. Soudain elle ne sentit plus son corps et partout autour d'elle

⁹³³ Nières-Chevrel, « Animal », *op.cit.*, p. 33.

⁹³⁴ Cette notion est commune aux anthropologues du rite.

de majestueux nuages appaurent. Penny volait ! » Cette dernière phrase, soulignée par les caractères gras, entre en résonance avec l'image de son corps aérien et « ailé » de « fille-papillon ». Son animalisation symbolise une ascension, ainsi qu'un privilège puisqu'elle passe, symboliquement, de la nature terrestre à la nature aérienne. « L'initiation au vol touche à une limite de la condition humaine » et symbolise, à l'image même du vol archétypal d'Icare, un acte transgressif⁹³⁵. Quant au papillon, il revêt une valeur allégorique : « Le papillon comme l'oiseau est associé à la rêverie du vol, de l'élévation. C'est avant tout l'emblème de la légèreté, de ce qui n'a plus d'attache avec la terre, ce qu'enregistrent les comparaisons du langage littéraire. »⁹³⁶ Toutefois, cet envol n'est que chimérique. D'ailleurs, l'envol du personnage, dans notre corpus, revêt le plus souvent une dimension merveilleuse et entre en résonance avec un monde imaginaire enfantin.

L'image de la « fille-papillon » se rapproche de celle de Psyché, qui, dans l'iconographie antique porte des ailes de papillon. La « petite-fille ailée » de notre corpus se conforme, ainsi, à un imaginaire culturel, et plus précisément, à une tradition allégorique. « En effet, Psyché est d'abord « une image » : depuis l'Antiquité grecque elle est représentée par un papillon ou une femme papillon tout en étant la personnification d'une entité abstraite (l'âme). » Les ailes du papillon sont convoquées dans leur fonction, à la fois matérielle, comme organe de vol, et spirituelle comme métaphore de l'âme. D'ailleurs, en grec, « psyché » signifie aussi bien « papillon » qu'« âme ». D'où son symbole d'immortalité, dans la mythologie grecque. Somme toute, le voyage de Penny, sous la forme d'un papillon, traduit une ascension de l'âme ou une « traversée dans l'autre monde »⁹³⁷. Ainsi, la transformation de Penny en papillon (de l'âme), présume sa résurrection, sous l'apparence d'une autre fillette... sans une jambe de bois, cette fois-ci. Elle a un pied dans le monde humain et un autre, dans le monde divin.

Les transformations de Penny se cristallisent autour d'un intertexte mythique, marqué par deux éminentes figures féminines : Psyché et Arachné. La fillette se construit également au travers de la figure liminaire du pirate qui, dans l'imaginaire collectif, « se caractérise précisément par le port d'un stigmate »⁹³⁸, tel que la jambe de bois. Le texte souligne, alors, l'homologie entre Penny et le « personnage-stigmate »⁹³⁹ du pirate. Et la grand-mère de Penny d'affirmer que « Plusieurs d'entre eux avaient, selon elle, un œil de verre, un crochet pour remplacer une main et même une jambe de bois ! » Penny entre ainsi dans la lignée littéraire du « marin à une jambe » de *Treasure Island*, de

⁹³⁵ Dancourt (M.), *Dédale & Icare, Métamorphose d'un mythe*, Paris : CNRS, 2002, p. 24.

⁹³⁶ Rey (A.), *op.cit.*, p. 1335.

⁹³⁷ Propp (V.), *Les racines historiques du conte merveilleux, op.cit.*, p. 217.

⁹³⁸ Freyheit (M.), « Pirates™ Stigmates littéraires : de la marque de fabrique à la fabrique des marques », in *Tracés* Revue de Sciences humaines [En ligne], 26, disponible sur : <http://journals.openedition.org/traces/5896>, n°26, « Pirater », 2014/1, p. 24.

⁹³⁹ Freyheit (M.), *op.cit.*, p. 27.

Robert Louis Stevenson. Le motif de la jambe de bois renvoie à un élément non organique du corps de Penny. Sa représentation corporelle est, *in fine*, hybride et versatile parce qu'au seuil de cosmologies hétérogènes, dans lesquelles fusionnent l'animé et l'inanimé, l'animal et l'humain.

Le corps de Léonie se construit comme un corps hétéroclite, parce que marqué par une hybridité constitutive et permanente. La première image qui s'impose est celle de la « fille de fer », du fait de sa « robe cage » qui lui tient lieu de jambes. Cette cage constitue l'image matricielle du récit et renvoie, métonymiquement, à l'infirmité de Léonie. Aussi, elle est montrée tantôt intégralement, tantôt partiellement (dans le hors-champ), au sein de l'espace iconique. Un lexique métaphorique précise également l'infirmité de naissance de la fillette. Dès l'incipit, sa particularité physique est au cœur du système axiologique et dialogique du récit. La perception de sa différence diverge en fonction du point de vue mis en avant. Le jugement mélioratif de ses parents « C'est extraordinaire, on dirait une volière » entre en dichotomie avec le propre jugement dépréciatif de Léonie « Un jupon, une volière dites plutôt une cage de fer ! s'écrie Léonie. » La métaphore de la « cage à roulettes »⁹⁴⁰, de même que l'exacerbation de la cage de fer, par l'une des illustrations, sous-tendent la réification de la fillette. La cage, symbole de la claustration et de l'aliénation, est en contraste avec le bleu du ciel et de la mer qui connotent la liberté, l'évasion ou encore l'immensité.

La cage véhicule l'image d'un corps enfermé dans son inertie. Cette enferme rappelle la cage de fer des prisonniers. Elle tisse, de manière plus significative quoiqu'implicite, l'analogie entre l'enfant en fauteuil roulant et l'animal en cage. Le motif prédominant de la cage concourt à représenter Léonie, à partir de métaphores animalisantes. D'abord, celle de l'oiseau en cage, avec l'image de la volière, motif initial et itératif. À cette comparaison, succède rapidement celle, plus prédominante, du lion en cage. Ce fauve captif appartient à l'univers du cirque et implique donc également un changement de cosmologie. Par ce jeu de transfert analogique, s'instaure le passage de « la fille de fer » à la « fille-lion ». Néanmoins, cette cage revêt des valeurs antithétiques, étant donné qu'elle est synonyme tantôt de claustration, tantôt de liberté. Aussi, le père de Léonie affirme-t-il « rendre cette cage plus légère qu'un oiseau », par les roulettes qu'il y ajoute. Les roulettes de cette cage sont celles de l'autonomie et équivalent à des ailes de la liberté. Le récit est, d'ailleurs, orienté autour de cette notion de liberté, comme l'asserte la phrase conclusive de la quatrième de couverture : « Elle rêve d'autres espaces, d'une autre liberté ». L'illustration finale représente ainsi la cage à roulettes de Léonie, de façon moins apparente et plus stylisée.

La métamorphose animalisante de Léonie est motivée et signifiée par la logogenèse du récit, selon le même procédé à l'œuvre dans *Comme un poisson dans l'eau*. Le titre *Le lion de Léonie* exprime une correspondance étymologique et onomastique entre Léonie et le lion. Le prénom

⁹⁴⁰ Des roulettes sont ajoutées à la « robe-cage » de Léonie pour faciliter sa mobilité.

« Léonie » pourrait être une dérivation de l'adjectif « Leonin(e) », du latin *leoninus* : « de lion, propre au lion ». Cette osmose sémantique est également phonologique, et plus précisément euphonique, grâce notamment à l'allitération de la lettre « L » et à l'assonance de la lettre « i ». Se reflète ainsi le « miroir sonore de son nom, miroir imaginaire de ce qu'il est »⁹⁴¹. L'homologie onomastique entre Léonie et le lion engendre leur homologie corporelle. Le titre programmatique de l'album lie, de fait, leurs deux noms et aussi, en filigrane, leurs deux corps. Le nom de Léonie préfigure sa métamorphose en lion, lequel est d'ailleurs, sommairement, nommé « Lion ».

De même que dans *Comme un poisson dans l'eau*, l'animalisation du corps du personnage se manifeste, d'abord, par sa fusion avec un animal, en l'occurrence, le lion. Les deux corps de Léonie et du lion commencent par être nettement dissociés, puis unis et même confondus. L'évolution de ce lien corporel régit le processus de métamorphose de la « fille-lion ». Ce lien apparaît, en premier lieu, comme maternel puisque Léonie porte le lion dans sa « jupe-cage à roulettes », telle une mère portant en son ventre son enfant. De plus, le titre *Le lion de Léonie*, par la préposition « de », dit le lien d'appartenance et même de possession de Léonie avec le lion. Cette union repose sur l'alliance complémentaire des corps.

L'animalisation symbolique de Léonie est d'autant plus visible dans les illustrations que dans les textes. La « cage à roulettes » de Léonie se substitue à la cage cassée du lion d'un cirque : « Lion, j'ai une idée : ma robe-cage peut t'abriter. En échange, je suivrai le cirque dans sa tournée. » de façon concomitante, Léonie s'associe au Lion, tout comme lui s'associe à elle. Dans sa cage à roulettes, elle est rattachée à la caravane du cirque. En somme, dans cette insolite configuration, Léonie est aussi bien « véhicule » que « véhiculée ». Son corps se fait lui-même « itinérant » et se construit dans un espace de l'errance, celui du cirque. Après avoir été porté par Léonie, le lion porte, à son tour, Léonie, et devient alors sa monture. De plus, chacun de ces deux personnages « en marge » se fait pour l'autre, alternativement, « passant » et « passeur »⁹⁴². Cette alliance des corps induit la métamorphose progressive de Léonie, au fil de l'intrigue. Son compagnonnage avec un animal sauvage détermine son « ensauvagement ». Unie au lion, Léonie est pourvue de la force physique qui lui fait défaut et qui est traditionnellement accordée au personnage de lion des fables, notamment⁹⁴³. Elle se fait alors lion physiquement mais aussi moralement. Sa nature léonine relève de sa bravoure, comme le sous-tend l'expression « Etre un lion », c'est-à-dire être brave. De même que sa consœur littéraire, Patricia, dans *Le lion* de Kessel, « son identité n'est pas fragmentée mais augmentée dans ce compagnonnage [avec le lion] qui

⁹⁴¹ Carecchio (F.), *op.cit.*, p. 247.

⁹⁴² Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 229.

⁹⁴³ Nombre de fables d'Esopé et de La Fontaine mettent en scène le roi des animaux, caractérisé par sa force physique, sa ruse et son non-sens du partage.

symbolise son immense pouvoir. »⁹⁴⁴ Toutefois, la transformation de Léonie en lion demeure, de l'ordre du métaphorique, puisqu'elle se révèle implicitement à travers l'imaginaire culturel et sémantique de l'album. Elle se manifeste donc essentiellement par les images. Le corps du fauve, qui sert de prolongement à celui de l'enfant, se confond avec lui, dans un rapport quasi métonymique. Cette fusion entre le personnage et l'animal-adjuvant est une séquence récurrente des contes merveilleux. En effet, « Le héros et son aide [animal] sont fonctionnellement un seul et même personnage. Le héros-animal est devenu le héros plus l'animal. »⁹⁴⁵ Léonie se métamorphose en « fille-lion ». Par cette alliance de l'animal et de l'humain, *Le lion de Léonie* entre en intertextualité avec le conte de Grimm « Hans-mon-hérisson » qui est « un enfant [...] mi-hérisson, mi-homme : le haut du corps en hérisson, le bas constitué normalement. »⁹⁴⁶

Dans l'illustration finale de l'album, qui est aussi celle de la première de couverture, le corps de Léonie et le corps du lion ne sont plus qu'un. [Annexe : 38] Ils s'enchevêtrent grâce à l'osmose des couleurs chaudes dont ils sont parés. L'alliance chromatique du vert, de l'ocre et du jaune concourt à l'intrication de l'animal, du végétal et de l'humain. Cet « ensauvagement » symbolique du corps de Léonie illustre la métaphore filée de la « fille-fauve ». Sa chevelure rouge-orange et *de facto* « couleur fauve » renvoie d'ailleurs à la crinière du lion. À la fin du récit, Léonie est explicitement désignée par l'expression « jeune fille-fauve ». Le trait d'union marque, syntaxiquement mais aussi oralement, la coalescence entre Léonie et le lion. Cette union évoque celle relatée dans *Koumen et le Vieux Sage de la montagne* mais aussi encore plus significativement dans *Le lion* de Joseph Kessel⁹⁴⁷. Une petite-fille, Patricia, se fait également et symboliquement « fauve », par son compagnonnage exclusif avec un lion, dans la savane du Kilimandjaro. Cette histoire est aussi celle de la construction d'une identité enfantine, au côté de ce double ou « alter-héros »⁹⁴⁸ qu'est le lion. Celui-ci endosse le rôle d'adjuvant dans la trajectoire initiatique de la fillette ; aussi bien de Patricia que de Léonie. Mis en scène comme un « pendant animal à l'identité enfantine, le grand lion donne une véritable identité symbolique à l'héroïne, il constitue une personnification animale de l'enfant. »⁹⁴⁹ D'autres récits racontent l'initiation d'un enfant, dans un espace étranger, au contact d'animaux sauvages, à l'instar du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling où Mowgli est élevé par l'ours Baloo et la panthère Bagheera, dans la jungle indienne. Tout comme Mowgli, Léonie incarne « l'enfant sauvage »⁹⁵⁰ et *a fortiori* un personnage de l'entre-deux

⁹⁴⁴ Saint-Hillier (J.), « L'enfant et la bête chez Kessel : figures d'alter héros », in *Cahiers Robinson Présences animales*, *op.cit.*, pp. 107-120 et pp. 110-111.

⁹⁴⁵ Propp (V.), *op.cit.*, p. 216.

⁹⁴⁶ Grimm (J.), *Hans-mon-hérisson*, in *Contes*, Paris : Folio, 1976, p. 42

⁹⁴⁷ Kessel (J.), *Le lion*, Paris : Gallimard, 1958.

⁹⁴⁸ Saint-Hillier (J.), « L'enfant et la bête chez Kessel : figures d'alter héros », *op.cit.*, p. 107.

⁹⁴⁹ Saint-Hillier (J.), *op.cit.*, p. 119.

⁹⁵⁰ Saint-Hillier (J.), *op.cit.*, p. 119. Le mythe de l'enfant sauvage, cristallisé autour de la figure de Victor de l'Aveyron, nourrit l'histoire culturelle.

doté d'une « dual, in-between identity »⁹⁵¹. Cette enfant sauvage se situe donc au seuil de l'animal et de l'humain, ainsi que la nature et de la culture. Si elle évolue au sein d'un *saltus*, cet espace de la marge est indéterminé et non défini comme un espace de danger et de fait strictement réservé aux hommes, comme dans *Le livre de la jungle*⁹⁵². Si le *saltus* renvoie bien également à l'aventure, il est connoté positivement, en tant que vecteur de liberté. Il est, en effet, un espace de rêverie, en tant qu'il symbolise « la prévalence des forces surnaturelles sur les forces cultivées mais aussi de l'irrationnel sur la raison, du monde invisible sur le monde visible : en ce sens, le rêve, la rêverie, le sens de l'inconnu, l'au-delà en relèvent. »⁹⁵³ Aussi, l'avant-dernière séquence iconique de l'album dévoile-t-elle un paysage à perte de vue, onirique et coloré. La dimension contemplative du *saltus* se manifeste également au travers de cette pause narrative : « Impressionnée par l'immensité de la terre, la jeune fille-fauve passe de longues minutes à la contempler... ».

L'initiation au féminin de Léonie passe par l'épreuve à la fois animale et corporelle⁹⁵⁴ et dès lors par son passage d'une cosmologie ou « théorie collective du monde »⁹⁵⁵ à une autre : du monde humain au monde animal, de la *domus* au *saltus* ou encore du sauvage au familier ou domestiqué. Les frontières entre ces cosmologies sont néanmoins poreuses, du fait de leur imbrication, à l'image même des corps des personnages. La métamorphose corporelle de Léonie semble contaminer l'espace narratif, qui devient de plus en plus ouvert, au fil des pages de l'album. Et Françoise Doumazane de préciser que « les espaces se métamorphosent au fil de la narration »⁹⁵⁶. L'itinéraire spatial de Léonie traduit son errance vers la liberté et, par là-même, son passage de l'enfermement (corporel) à une immensurable mobilité. Le voyage initiatique de Léonie se déroule dans des routes et paysages du monde et donc dans des lieux non-délimités, des lieux de passage. Aussi, la dernière illustration de l'album, en plongée, donne-t-elle l'impression que le duo corporel formé par le Lion et Léonie survole le monde. Cette impression est corroborée par la vue aérienne de la mappemonde

⁹⁵¹ Goodwin (M.), « The Garden and the Jungle in Children's Literature : Burnett, Kipling and the Nature of Imperial Childhood. ». in *Children's literature in education* [En ligne], vol. 42, 2011, pp. 105-117 et p. 114, disponible sur: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-010-9120-1>

⁹⁵² Goodwin (M.), *op.cit.*, p. 109 : « The Jungle is a fundamentally male environment [...] the jungle has its male animus, its intimations [présages] of danger, and the implication that both brain and brawn [muscles] are necessary for any creature to survive there », p. 108.

⁹⁵³ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 210.

⁹⁵⁴ Scarpa (M.), *op.cit.*, L'ensauvagement se joue dans l'espace liminaire du *saltus* et traduit une phase (constitutive) de marge. Or, « la phase de marge est celle des transformations et des épreuves, celle où le « passant » éprouve les limites constitutives de son identité culturelle, tant individuelle que collective [...], c'est le détour par l'autre l'expérimentation liminaire se joue essentiellement sur les frontières entre le visible et l'invisible, le domestique et le sauvage, le masculin et le féminin », p. 180.

⁹⁵⁵ « Une cosmologie, prise ici dans le sens où les anthropologues parlent de la cosmologie d'un groupe, est une théorie collective du monde. C'est le groupe qui possède ces notions de ce qu'il trouve dans le monde en fait de forces, de ressources, de dangers, ainsi que la façon dont toutes choses sont disposées entre elles à notre égard. » (p. 183, V. Descombes (V.), *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, pp. 178-179, cité par Scarpa, in *L'Éternelle jeune fille...*, p. 183).

⁹⁵⁶ Doumazane (F.), *op.cit.*, p. 141.

qui se déploie en arrière-plan. Sur le dos de cette sorte de « lion volant »⁹⁵⁷, Léonie réalise ainsi son rêve de « s'élancer très loin, au-delà des montagnes, à la découverte du monde... ». [Annexe : 38] Le « lion volant » serait un avatar de l'oiseau ou du cheval ailé puisqu'il a aussi pour rôle de transporter le personnage vers un autre monde.

Par exemple, le héros se transforme en animal ou en oiseau et il s'enfuit ou s'envole ; ou encore il monte sur le dos d'un oiseau ou d'un cheval ou sur un tapis volant, etc. [...] toutes les formes de traversée ont une origine identique, toutes proviennent de conceptions primitives du voyage du mort dans l'autre monde [...] ⁹⁵⁸

La liminarité de Léonie s'exprime non seulement par sa liminarité physique mais aussi par sa trajectoire inversée... Elle s'écarte ainsi d'une norme culturelle qui prescrit « un réseau d'obligations et d'interdictions », afin de permettre le passage « de la nature à la culture, de l'animal à l'humain. »⁹⁵⁹ Léonie semble bel et bien incarner un personnage liminaire, dont l'initiation est alors inachevée ou mal-achevée. Elle est bloquée dans des « marges ensauvagées »⁹⁶⁰ et dans son identité de « fille-fauve ». De même que Sébastien, elle ne finit pas par être réagrégée au groupe social (sa famille, en l'occurrence). Du fait de son ensauvagement transgressif et définitif, son processus de socialisation est alors bloqué.

L'album *Comme un poisson dans l'eau* s'ouvre sur une locution adverbiale qui préfigure l'animalisation symbolique de Sébastien. Une comparaison pose, d'entrée de jeu, l'analogie centrale entre le petit garçon et le poisson. Ainsi se dessine la « poétique culturelle » de la langue littéraire, étant donné que « la culture est dans la langue »⁹⁶¹. L'imaginaire idiomatique de l'album se cristallise plus précisément autour de sa « logogenèse » :

La logogenèse étudie comment certaines œuvres littéraires retravaillent des expressions figées de la langue commune ou en inventent. Ces formules idiomatiques sont à la fois des concrétions [strates] culturelles (« toute une mythologie est déposée dans notre langue », dit Wittgenstein) et des matrices langagières susceptibles de motiver tel ou tel récit.⁹⁶²

L'expression figée « Comme un poisson dans l'eau » structure la mise en mots et en images de l'album, par sa polysémie poétique et symbolique. Elle se déploie, d'abord, dans son sens figuré puisqu'elle connote l'état de félicité manifeste de Sébastien dans l'eau. Ce personnage est « dans son

⁹⁵⁷ Le « lion volant » serait, ainsi, un double symbolique du « cheval ailé ».

⁹⁵⁸ Propp (V.), *op.cit.*, p. 263.

⁹⁵⁹ Lévi-Strauss (C.), *Le regard éloigné*, Paris : Plon, 1983, p. 47.

⁹⁶⁰ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 225.

⁹⁶¹ Privat (J.-M.), « Parler d'abondance : logogenèses de la littérature », *op.cit.*, p. 79.

⁹⁶² Vinson M.-C. « Ethnographie et littérature de jeunesse », *op.cit.*, p. 49.

élément », lorsqu'il est à la piscine : un des espaces récurrents de l'album. La figure du nageur s'entrelace à celle du garçon-poisson. Cette métaphore filée se révèle, subtilement, par la co-présence de l'enfant et des poissons ainsi que par le motif iconique itératif du poisson (sous la forme d'un aquarium ou des ombres de poissons). Sébastien est corrélativement associé au poisson - du fait de ses attributs physiques (écailles, nageoires) et de son mode de déplacement - et à son milieu naturel : l'océan. *In fine*, il s'attribue, le surnom métonymique d'« Océan » : « Un jour, il me dit: A partir de maintenant, il faudra m'appeler Océan. »⁹⁶³ La majuscule assimile, hyperboliquement, Sébastien à l'Océan, à l'image du roman pour la jeunesse, *L'enfant Océan* de Jean-Claude Mourlevat⁹⁶⁴. Cette analogie se manifeste par la voix du personnage, transmise au discours indirect libre :

[L'enfant] s'exerce à de multiples identités ; cela par la langue notamment. C'est elle qui énonce les rôles, assigne les places dans le jeu ; elle encore qui assigne les ressemblances et fait l'enfant le même qu'un autre [...] miroir imaginaire de ce qu'il est.⁹⁶⁵

Derrière ce nouveau nom poétique, point le rêve de liberté de Sébastien. L'océan symbolise l'horizon des possibles, ainsi qu'un « objet poétique et espace de rêve » qui témoigne du « contraste entre une immensité et la fragilité humaine »⁹⁶⁶. Se dit la dialectique entre l'ouverture spatiale et l'enfermement corporel. L'infini océan et plus généralement, l'élément aquatique jouent un rôle prépondérant et déterminant dans l'espace diégétique, en tant que symboles du processus de métamorphose. À l'image de l'océan, le corps de l'enfant est mouvant. Sur le plan iconique, l'univers quasi monochromatique - couleur bleu océan - investit les doubles pages de l'album. De même, « la technique de l'aquarelle rappelle fort à propos la liquidité du milieu aquatique. »⁹⁶⁷ Par la figuration de l'océan se dévoile la dimension onirique de l'album qui marque l'intertextualité avec le thème interpoétique et romantique du face-à-face de l'homme avec l'océan. La mer est source de création littéraire chez de nombreux écrivains, tels Hugo et Jules Verne qui, avec poésie, dépeignent la force attractive mais aussi menaçante de la mer.

L'eau apparaît comme un *locus amoenus*, pour le petit garçon. Elle est la mer/mère nourricière, primordiale et protectrice. Elle matérialise la matrice de la vie puisqu'elle renvoie au liquide maternel ou liquide amniotique dans lequel évolue le bébé. Aussi, cette régression à un état pré-natal signifie-t-elle la liminarité spatiale et ontologique de Sébastien, au seuil de son enfance. Cette eau maternelle est également lénifiante, voire thérapeutique. L'Océan s'apparenterait ainsi à

⁹⁶³ Se profile une intertextualité avec les divinités aquatiques (Nymphes, Naïades) des *Métamorphoses* d'Ovide et plus précisément, avec les Océanides (divinités des Océans).

⁹⁶⁴ Ce roman est paru en 1999, aux éditions Pocket Jeunesse.

⁹⁶⁵ Carecchio (F.), *op.cit.*, p. 247.

⁹⁶⁶ Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française, op.cit.*, p. 550.

⁹⁶⁷ Parmegiani (C.-A.) *op.cit.*, Paris : Electre/Cercle de la librairie, 1989. p. 229.

une source miraculeuse, à l'exemple de la fontaine de Jouvence qui est inéluctablement associée « à l'idée de guérison », « la guérison par l'eau, dans son principe imaginaire [...] »⁹⁶⁸ En raison de cette croyance en une eau miraculeuse, purificatrice et bénite (comme dans le rite chrétien du baptême), l'eau de la guérison apparaît sacrée. Telle est la valeur que semble détenir l'océan vis-à-vis du corps de Sébastien.

L'imaginaire poétique de l'eau se cristallise, conjointement, autour de deux embrayeurs culturels : l'eau et le poisson. Le titre *Comme un poisson dans l'eau* sert ainsi de propédeutique au récit et plus précisément à la métamorphose du garçon qu'évoquent les deux comparants « poisson » et « eau ». Un lien métonymique associe, par inclusion, l'habitant à son milieu naturel. Sébastien se fait, de façon concomitante, océan et poisson. La locution adverbiale *Comme un poisson dans l'eau* se trouve « étoilée »⁹⁶⁹, par une reconfiguration imagée, poétique et polymorphe qui entrelace le symbolique et le concret ou encore le réel et le fantastique. Dès lors, « la puissance logogénétique de la langue commune »⁹⁷⁰ reflète la polyphonie culturelle de l'album.

Tout roman est, à un degré variable, un système dialogique d'images, de « langues », de styles, de consciences concrètes et inséparables du langage. Le langage, dans le roman, ne fait pas que représenter, il sert aussi lui-même d'objet de représentation. Le discours romanesque est toujours autocritique.⁹⁷¹

La comparaison « Comme un poisson dans l'eau » s'actualise dans son sens propre et se mue en métaphore et aussi en métamorphose filées. L'album joue sur le seuil entre l'expression figurée et la figuration même de cette expression qui se concrétise, littéralement. La métaphore filée du « garçon-poisson » présage le mécanisme de métamorphose, latent puis patent, de Sébastien. À deux reprises, au cours du récit, le personnage-narrateur prédit la métamorphose de son ami en poisson, grâce aux motifs des écailles et des nageoires :

- Parfois, pour plaisanter, je lui dis qu'il est en train de devenir poisson. Que son visage est celui d'un poisson. Qu'un jour son corps se recouvrira d'écailles ; qu'un jour sur son corps pousseront des nageoires...
- Un jour, j'en suis sûre – qu'il pleuve ou non -, des écailles recouvriront son corps et il lui poussera des nageoires ; une sur le ventre, une sur le dos, deux pour les bras, et d'autres encore....

L'acte de parole performatif paraît donner lieu au processus de métamorphose et créer alors

⁹⁶⁸Bachelard (G.), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, p. 167.

⁹⁶⁹ Barthes (R.), *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 18.

⁹⁷⁰ Privat (J.-M.) « Parler d'abondance : logogenèses de la littérature », *op.cit.*, p. 59.

⁹⁷¹ Todorov (T.), *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 103. Le même constat peut être observé pour les albums de littérature de jeunesse.

un changement de cosmologie. Sébastien se conforme ainsi à la vision culturelle véhiculée par la conjecture de la narratrice et cela, grâce à la richesse logogénétique de l'album. Les propos persuasifs et « perlocutoires » de la narratrice se concrétisent et prennent corps chez le petit garçon qui devient littéralement « (comme) un poisson dans l'eau ». La métaphore filée du garçon-poisson s'ancre sur la mise en exergue de continuités physiques entre lui et le vertébré aquatique. Tous deux sont associés au même milieu naturel, aquatique et au même besoin vital d'eau. S'actualise une des virtualités du mode d'identification naturaliste⁹⁷² qui s'articule autour de discontinuités d'intériorité et de continuités de physicalités. Par sa posture de corps nageant, le corps du petit garçon - anamorphosé visuellement - se confond avec celui du poisson puisque ses jambes jointes imitent la forme d'une nageoire. Le petit garçon est véritablement perçu et se perçoit en animal aquatique. Le langage du récit abonde également dans ce sens, comme l'atteste la comparaison « Comme un poisson dans l'eau » (ou « Come un pez en el agua », pour le titre initial), qui s'expose dès le seuil de l'album. Yu'er est, par son nom, même également décrite comme une « enfant-poisson » : « *Yu'er : (Yu= poisson/ er= enfant) » [*Les contes de la ruelle* : 5].

La transformation corporelle de Sébastien est subtile et composite, en ce sens qu'elle donne lieu à une démultiplication du corps. Sébastien est effectivement appréhendé - alternativement ou conjointement - sous les traits du petit garçon, du poisson et de l'océan. Le petit garçon et le poisson sont dépeints, par le biais, tantôt de leurs discontinuités physiques - leurs corps sont disjoints - et tantôt, à l'inverse, de leurs continuités physiques. La figuration du corps de Sébastien oscille, en somme, entre l'ontologie naturaliste - intériorités dissemblables et physicalités analogues - et l'ontologie analogiste - intériorités et physicalités dissemblables mais en résonance. Le mode d'identification de l'analogisme s'illustre par l'image de l'être composite du garçon-poisson-océan, qui se réfère aux « processus de métaphorisation et [à] la construction des images qui leur sont associées. »⁹⁷³

La figure classique de l'ontologie analogiste, celle qui permet avec la meilleure probabilité d'identifier une image comme relevant de ce registre, c'est la chimère, un être composé d'attributs appartenant à des espèces différentes, mais présentant une certaine cohérence sur le plan anatomique. La chimère est un être hybride dont les éléments constitutifs sont empruntés à des sources hétérogènes- des espèces animales relevant de classes ou d'ordres différents, voir l'espèce humaine-, mais qui sont exceptionnellement réunis dans un être sui generis, lequel est rarement conçu d'emblée comme imaginaire, parfois envisagé comme un animal singulier ou une divinité,

⁹⁷² Philippe Descola, dans *Par-delà Nature et Culture*, définit quatre modes d'identification entre les existants: l'animisme, le naturalisme, l'analogisme et le naturalisme.

⁹⁷³ Karadimas (D.), « Animaux imaginaires et êtres composites », in Descola P. (dir.), *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Paris : Musée du Quai Branly, 2010, pp. 185-190 et p. 185.

plus souvent perçu comme membre d'une espèce peu commune quoique bien réelle.⁹⁷⁴

Le corps du petit garçon demeure bloqué dans la marge et plus précisément dans « une marginalité d'état »⁹⁷⁵ dans un entre-deux qui associe trois états conjoints : animal, aquatique et humain. Ces trois états se mêlent dans des représentations du protagoniste qui sont médiées par le dialogisme des voix énonciatives, celle du « narrateur verbal », celle du « narrateur iconique »⁹⁷⁶ et celle du personnage métamorphosé. L'animalisation symbolique du corps handicapé est essentiellement focalisée par le regard de la narratrice homodiégétique ainsi que du « narrateur iconique ».

La double identité corporelle de Sébastien se trouve syncrétisée par la dernière séquence narrative et iconographique. Bien qu'il soit dépeint en « garçon-poisson », il est toujours désigné par le surnom d'« Océan ». Si la narration tisse l'analogie entre le petit garçon et le poisson réel, l'image finale, dans sa fonction de révélation, convoque la figure imaginaire de la sirène. Cette ressemblance passe par le motif itératif des écailles recouvrant la queue de la sirène. La figuration du personnage imaginaire se déploie, d'ailleurs, à partir de la partie de l'animal qui génère l'évocation.⁹⁷⁷ Dans *Cœur d'Alice*, se joue la même dissonance entre le texte et les images. Le premier dit : « Alice peut devenir un vrai sous-marin ». L'image, elle, montre la petite fille représentée en sirène et entourée de poisson. [Annexe : 7] La figure de la sirène peut signifier une échappée hors du corps handicapé.

Le mode de représentation du corps hybride du petit garçon révèle « la double caractéristique définissant l'analogisme, à savoir l'hétérogénéité des éléments et la cohérence de leurs liaisons. »⁹⁷⁸ Quant à la mutabilité du corps de Sébastien, elle est signifiée par la dissonance entre les textes et les illustrations. La métamorphose du protagoniste apparaît comme définitive et partielle, en raison de son hybridité physique. Sa transformation se trouve complètement inversée vis-à-vis de celle de *La petite sirène* d'Andersen puisque d'humain, il devient, lui, mi-homme, mi-poisson. Si la queue de poisson - caractéristique majeure de la sirène des légendes nordiques - se retrouve bien chez Sébastien, elle n'est néanmoins plus un symbole de captivité mais, à l'inverse, d'affranchissement. Cette figure de sirène au masculin se détourne radicalement de celle traditionnelle de la sirène féminine qui, depuis l'odyssée d'Homère, symbolise une pernicieuse séduction. Sur le plan iconique, l'analogie visuelle entre le petit garçon et la sirène tend à faire vaciller la frontière entre le féminin et le masculin. Si l'on s'en tient, plus strictement à sa part de masculinité, Sébastien pourrait être associé à Triton, une divinité de la mer. Ce dernier, dans la mythologie grecque, est en effet représenté avec un buste et une tête d'homme, ainsi qu'avec une (et

⁹⁷⁴ Descola (P.), *La fabrique des images*, op. cit., p. 168.

⁹⁷⁵ Scarpa (M.), op. cit., p. 222.

⁹⁷⁶ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l'œuvre », op. cit., p. 21.

⁹⁷⁷ Karadimas (D.), « Animaux imaginaires et êtres composites », op. cit., p. 185.

⁹⁷⁸ Descola (P.), op. cit., p. 172.

parfois même deux) queue de poisson. Il a, de plus, le pouvoir d'apaiser les flots déchaînés, grâce à une conque dans laquelle il souffle. L'hybridité corporelle le caractérise, tant dans les récits littéraires, notamment *Les métamorphoses* d'Ovide que dans la tradition iconographique. Toutefois, contrairement à Triton - fils du dieu de la mer, Poséidon et de la néréide Amphitrite -, Sébastien ne naît pas mi-homme, mi-poisson, par sa filiation⁹⁷⁹. Il ne se transforme pas non plus en garçon-sirène, suite à une action magique - un sortilège plus précisément -, à la différence de la petite sirène. Cette métamorphose est plutôt provoquée par un phénomène « sur-naturel », bien qu'elle soit relatée dans le récit comme « naturelle », voire consubstantielle et conditionnée par son destin. L'intrusion de l'irréel dans le réel participe de la déconstruction et du monde de référence de l'intrigue et du quotidien du personnage. Le récit brouille les frontières entre réalisme et fantastique. Cette hétérogénéité générique est corrélée à l'hétérogénéité corporelle du protagoniste.

La baignoire - un des motifs iconique et narratif déterminant de l'album - constitue l'espace spécifique du processus de mutation : « Il se fauilera par le trou de la baignoire. « Une seule nageoire me suffit! » » Ce processus est mis en scène, de façon continue, au travers de sa progression spatio-temporelle. Le corps du personnage disparaît à moitié et meurt donc symboliquement, à sa forme première, dans cette sorte de tombeau que symbolise la canalisation de la baignoire. [Annexe : 10] Sur la double page suivante, il réapparaît discrètement, métamorphosé alors en garçon-sirène ; il se fond dans l'arrière-plan semblable à un océan peuplé de baleines. [Annexe : 11] Le même dispositif spatial de transformation se retrouve dans le roman fantastique *Je suis un autre* où la baignoire devient le lieu d'expérimentations corporelles. La baignoire symbolise un espace liminaire, le seuil d'un espace à un autre et *a fortiori* d'un corps à un autre. Dans l'imaginaire littéraire, l'hybridité corporelle est percée à jour au moment du bain du personnage. Aussi la scène symbolique du bain de Mélusine met-elle à nu son corps métamorphosé en femme-serpente, chaque samedi, à cause d'une malédiction.

Et voit Melusigne en la cuve, qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveux, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne où on met harenc et longue durement, et debatoit de sa coue l'eau tellement qu'elle la faisoit jaillir jusques a la voulte de la chambre.⁹⁸⁰

De manière plus générale, l'eau, par sa mouvance et sa fluidité semble être propice au processus de métamorphose, lequel revêt une fonction idéologique dans *Comme un poisson dans l'eau*. En témoigne la représentation euphémisée du handicap. L'animalisation du corps handicapé est également mise en scène comme un rite de passage, corporel. Si le corps de la sirène dévoile un

⁹⁷⁹ Triton est le fils du dieu de la mer, Poséidon et de la néréide Amphitrite.

⁹⁸⁰ Arras (J.), *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan*, Paris : Livre de poche, 2003, p. 660.

corps marqué une fois de plus par l'altérité, il connote une altérité positive et valorisée.⁹⁸¹ De même, l'animalisation du corps signe le passage d'une liminarité corporelle à une autre et d'une vision négative à une vision positive. Pour Sébastien, le passage de l'humain à l'animal signifie une amélioration : une transcendance de l'âme et une sublimation du corps. Cette vision diffère de celle de la tradition littéraire des récits des métamorphoses, tels que les contes merveilleux, les contes orientaux ou encore *Les Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquels l'animalisation est connotée négativement à la fois comme un sortilège ou un châtement et comme une régression. Toutefois, bien que perçue comme salvatrice, cette transformation en « garçon-poisson », dans l'espace ensauvagé de l'océan, a symboliquement et culturellement partie liée avec la mort. Se dévoilent les ambivalences de l'eau, source tantôt d'attraction, tantôt de répulsion mais aussi, tantôt libératrice, tantôt délétère voire mortifère : « Là où s'arrêtent les grèves et où brise la houle commence la mer, inévitable et dangereuse ; espace tout à la fois familier et autre [...] »⁹⁸². L'immersion dans « le gouffre de la mer » conduit alors à une chute dans le gouffre de la mort.

La métamorphose finale de Sébastien en « garçon-poisson » - avatar de la petite sirène - dévoile de façon euphémisée sa mort symbolique, dans le monde terrestre : « Adieu Océan. Sois heureux dans ta nouvelle vie. » Le substantif « Adieu » signale de fait la séparation décisive de Sébastien, avec le monde terrestre. Sa réincarnation - qui se joue dans un autre monde, aquatique - témoigne une fois encore de sa situation liminaire. Or, cette phase liminaire des épreuves et des transformations « se caractérise d'un point de vue anthropologique par un certain nombre de traits définitoires [...] : le passant y connaît un brouillage identitaire, expérimentant un état [et aussi, ici, un lieu] d'entre-deux qui prend la forme souvent d'un cycle mort/ renaissance symbolique. »⁹⁸³ Alors que la petite sirène des légendes nordiques veut s'échapper d'un monde aquatique, Sébastien, lui, veut s'y établir. Cette échappée dans les eaux dormantes, sous les traits d'un garçon-poisson, prend la forme d'un voyage spatial, initiatique et symbolique, dans l'au-delà. Cette situation narrative rappelle celle du conte, dans lequel « pour passer dans l'autre monde ou en revenir, le héros se transforme parfois en animal. »⁹⁸⁴ La transformation dans un « autre monde » ou ici une « nouvelle vie » sous les traits d'un poisson est aussi significative, puisqu'elle renvoie au poisson comme symbole de renaissance, dans la religion chrétienne : « le poisson est également associé à la mort et à la renaissance, ce qu'évoque la vision chrétienne où la résurrection du Christ-poisson suit sa résurrection. »⁹⁸⁵ Sébastien jette son corps à l'océan et s'affranchit ainsi symboliquement de son

⁹⁸¹ Comme le souligne Marie-Scarpa, lors de la phase de marge, « l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut. », « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 28.

⁹⁸² Hartog (F.), « Des lieux et des hommes » (postface), in Homère, *L'Odyssée*, Paris : La découverte, 1982, p. 416.

⁹⁸³ Scarpa (M.), *op. cit.*, p. 196.

⁹⁸⁴ Propp (V.), *op.cit.*, p. 265.

⁹⁸⁵ Rey (A.), *op.cit.*, p.1865.

corps de garçon et plus particulièrement de son corps handicapé. Cette fuite hors de la terre signifie une quête de liberté. Du fait de cette dimension émancipatrice, l'épreuve initiatique de l'eau est montrée comme favorable, à l'inverse d'une noyade ou d'un déluge. En somme, l'océan ne symbolise pas la source funeste ou tragique de l'*Oceano nox* de Virgile et d'Hugo mais bien plutôt une source bienveillante.

La situation finale de l'album marque un changement de cosmologies⁹⁸⁶ : le passage de la *domus* (ici l'école) au *saltus* (« l'espace des confins, des marges ensauvagées »⁹⁸⁷) qui renvoie en l'occurrence à l'océan ensauvagé. Cet espace est en effet « non humain », « non cultivé, non socialisé et indélimité. »⁹⁸⁸ La traversée initiatique dans l'océan de Sébastien marque également le passage de la vie sur terre à la vie dans la mer, du monde tangible au monde immatériel, du monde des humains à celui des baleines (qui se profilent dans la dernière illustration) et enfin, de la vie à la mort. Ces différentes configurations s'enchevêtrent alors dans la représentation hybride du « garçon-poisson-océan ».

[...] la construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d'autres relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)⁹⁸⁹

Sébastien finit par s'enliser dans l'espace du *saltus*, à l'image de Persée qui, enfant, a été jeté dans la mer. Or, cet acte exprime « l'expulsion du monde humain » et l'« abandon de l'enfant dans cet espace d'au-delà que constitue l'immensité marine [...] »⁹⁹⁰ Cette immersion dans l'océan solitaire, inconnu et insondable traduit la liminarité spatiale et, de façon plus générale, chronotopique du petit garçon. Il demeure dans une phase de marge immuable et constitutive de la trajectoire du personnage. Il rejoint, dès lors, la catégorie des personnages liminaires qui incarnent des « figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » » L'initiation de cet « être-en-marge » est inachevée parce qu'elle n'aboutit pas à son agrégation au

⁹⁸⁶ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 27. « Empruntant ce concept aux anthropologues M. Douglas et L. Dumont – une cosmologie est une « théorie collective du monde », le « système du monde d'un groupe social » – , il associe procès d'individualisation et définition du roman : le personnage moderne, s'éprouvant comme « un pur individu », tente de se poser « hors de toute identité institutionnelle » et entraîne de ce fait même la rupture, le changement dans la/les cosmologies romanesques. »

⁹⁸⁷ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 208.

⁹⁸⁸ Hartog (F.), *op.cit.*, p. 420.

⁹⁸⁹ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 28.

⁹⁹⁰ Vernant (J.-P.), *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1985, p. 76.

groupe notamment. Son initiation se conclut, tout au contraire, sur sa séparation totale et définitive avec les autres, avec son univers quotidien (sa famille, l'école ou encore la piscine). Sébastien quitte le monde des humains pour celui des poissons. Sa liminarité atteint par conséquent son paroxysme.

Un personnage aux ailes brisées

La représentation du handicap passe par la figure prédominante de l'oiseau et, plus particulièrement, par son organe constitutif : ses ailes. Dans les albums de jeunesse, les personnages d'oiseaux sans ailes⁹⁹¹ ou à la patte cassée symbolisent l'inachèvement physique de l'enfant handicapé. Ils sont alors principalement décrits au travers de cette liminarité physique, comme le sous-tend le champ sémantique de l'infirmité : « n'avait qu'une patte », « prit sa jambe à son cou », « l'estropié » ou encore « l'oiseau bancal » [*Le courage de l'accord'héroniste*]. La dislocation de la patte du héron - élément perturbateur du récit - est signifiée par les mots « Cassée ! », « Arrachée ! », « Aïe ! » qui se détachent par leurs caractères gras de l'espace de la page d'illustration. [Annexe : 35] Son inachèvement physique est suggéré par les illustrations [Annexe : 34]. L'album *Tico et les ailes d'or* met également en exergue le corps entravé de l'oiseau : « Je ne sais pas pourquoi, mais je suis né sans ailes. », ainsi que son incapacité à voler : « Je sautillais comme eux [les autres oiseaux]. Mais je ne savais pas voler. » Cette même inaptitude physique est dévoilée dans l'album *Kioui* : « [...] mais il n'avait pas d'ailes. Il ne pouvait donc pas voler. » Or, ce trouble de la mobilité de l'oiseau sans ailes évoque l'impossibilité de marcher pour l'enfant handicapé, amputé de ses jambes par exemple. L'image de l'oiseau sans ailes entre également en résonance avec celle de l'homme sans ailes, à l'exemple d'Icare qui, à cause de sa chute en pleine ascension, se trouve soudainement et fatalement privé de ses ailes de cire. D'ailleurs, Kioui, à l'image de Dédale et d'Icare, se fabrique une paire d'ailes (à l'aide de feuilles et de bois) pour combler son désir de vol et pour se conformer à sa nature d'oiseau. [Annexe : 15] En effet, grâce à son « engin » volant, « Kioui put rejoindre ses congénères et se laisser à son tour porter par les airs ». La situation narrative initiale des oiseaux sans ailes, Kioui et Tico, réécrit en filigrane celle du vol d'Icare. Le motif des ailes apparaît donc comme un embrayeur culturel. Il engage *a fortiori* une réflexion onirique, esthétique et philosophique autour de l'altérité. L'évolution corporelle de l'oiseau oriente la structure narrative et iconographique de l'album. Les ailes d'or de

⁹⁹¹ Tico, dans *Tico et les ailes d'or*, Kioui ou encore la pie qui ne peut pas voler dans l'album *Fox*.

l'oiseau préfigurent le motif pictural et textuel saillant de l'intrigue et s'affichent, dès la première de couverture. Par ce trait distinctif, Tico est un double de *L'oiseau aux ailes d'or* de Grimm. Le dévoilement de sa particularité physique revêt une connotation positive, en tant que signe d'un privilège et non d'un handicap. En effet, grâce au don des ailes d'or, son infirmité première est compensée et même sur-compensée. Cette situation narrative rappelle celle du *Vilain petit canard* d'Andersen, qui à l'issue de ses mésaventures, se trouve métamorphosé en un beau cygne. Quant à Tico, il passe d'une position d'infériorité physique à une position de supériorité physique, par l'entremise du registre merveilleux. A la fin de l'intrigue, il finit par se conformer à une norme corporelle, en arborant, les mêmes ailes noires que ses pairs. De même, il devient littéralement en mesure de voler de ses propres ailes et voit donc son infirmité, symboliquement compensée et même effacée. Cette réparation symbolique du corps handicapé marque le dénouement euphorique de la situation finale et se plie ainsi à une exigence rhétorique et idéologique, de mise en littérature de jeunesse. Néanmoins, l'épilogue montre que son altérité intrinsèque n'est pas pour autant reniée : « Pourtant, je ne suis pas comme mes amis. Nous sommes tous différents. [...] » Telle est la visée éthique portée par l'album, grâce au détour par cet oiseau anthropomorphisé.

Les ailes brisées (ou coupées) servent d'embrayeur narratif et culturel, dans la trajectoire narrative et initiatique du personnage. Cette configuration se cristallise, une nouvelle fois, sur la logogénèse et l'imaginaire littéraire des récits qui affleurent grâce au « trou de serrure du langage »⁹⁹². En effet, l'enfant ou l'adolescent handicapé est décrit et désigné, par le biais de la symbolique culturelle et langagière de l'oiseau. L'expression des « ailes brisées » est re-sémantisée, dans son sens propre, par la narration, afin d'évoquer concrètement le handicap du personnage.

Cette locution connote donc l'idée d'empêchement et d'obstacle parce qu'elle renvoie à la perte de mobilité du personnage qui est alors entravé physiquement. Robinsonne « [se] sent comme un oiseau à qui on [a] coupé les ailes [...] » [163]. Inès donne, elle, à son père « l'impression de vivre avec un oiseau à qui on [a] coupé les ailes », [*Mes rêves au grand galop* : 83]. La comparaison touche aussi à la démarche particulière de l'oiseau : « [il] marchait en boitillant comme un oiseau à l'aile brisée » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 11]. Si les personnages handicapés « ne battent plus que d'une aile » et sont blessés comme un oiseau, c'est bien à cause de leurs jambes handicapées. Le processus d'animalisation ailée et imagée du corps handicapé est précisément motivé par le transfert sémantique et euphémique des « jambes paralysées » aux « ailes brisées ». Et ce processus est clairement à l'œuvre dans *Les ailes brisées* où le personnage de Stéphanie s'identifie à l'oiseau, par l'attribut métonymique des ailes⁹⁹³ : « ses ailes brisées » [97, 99]. Est ainsi

⁹⁹² Barthes (R.), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, pp. 34-35.

⁹⁹³ Et Michelet de constater : « Je suis oiseau ; voyez mes ailes. », *L'oiseau*, Paris : Hachette et Cie, 1859, p. 39.

mise en relief la liminarité physique et constitutive de la jeune femme...aillée. Dans ce roman, le motif des ailes se manifeste comme un culturème, du fait de ses résonances symboliques. Les ailes de l'oiseau s'exposent dès le titre « *Les ailes brisées* ». Quant à l'initiation de Stéphanie, elle peut se lire comme le passage des ailes matériellement brisées (par un accident) aux ailes symboliquement réparées. Aussi, sa quête de l'autonomie suit-elle - selon les termes de Daniel Fabre⁹⁹⁴ - « la voie des oiseaux », puisque son aspiration est de « voler de ses propres ailes » [91] : « les ailes du désir » [91]. L'aile se déploie alors dans un sens plus métaphorique et aussi plus positif, en tant qu'élévation émancipatrice⁹⁹⁵. De même qu'Icare, Stéphanie incarne l'aspiration de l'homme à s'élever à la manière des oiseaux dans les airs et à s'affranchir ainsi de la pesanteur. Ce rêve de sillonner la voie des airs témoigne d'une « rêveries d'évasion »⁹⁹⁶ mais aussi d'une incommensurable liberté de mouvement qui contraste avec l'immobilité du personnage handicapé. Lors du dénouement euphorique et onirique du roman, Stéphanie est associée à l'oiseau : « Il se pencha vers sa fille et la prit dans ses bras. Et tandis qu'il l'emportait vers la salle à manger, il lui sembla voler de concert avec le bel *oiseau* blanc de son rêve, blessé aux ailes mais tout palpitant de bonne vie à vivre. Son grand rescapé de la marée noire. » [214]

Dans cette rêverie poétique et aérienne, l'analogie avec l'oiseau blanc évoque la représentation de Stéphanie en un personnage de femme ailée, quasi mythique et allégorique, à l'image de La Victoire et de La Renommée. Mue par l'élan de l'émancipation, elle semble métaphoriquement « avoir des ailes ». Cet ultime rite de passage marque son initiation accomplie. L'idée de transcendance se devine derrière la figure précise de l'oiseau blanc, incarnation de la pureté ainsi que porteur d'un monde aérien et céleste. De fait, « l'oiseau dans la plupart des cultures, symbolise le messager du ciel et du sacré ; il semble depuis la préhistoire, conduire l'homme dans les régions supérieures. »⁹⁹⁷ Stéphanie semble enlisée dans un entre-deux, entre le monde terrestre et le céleste. Le double mouvement de désincarnation et d'animalisation place Stéphanie dans une situation d'immatérialité et en somme de liminarité ontologique. La figure de l'oiseau blanc peut également évoquer l'ange ailé, cet autre être immatériel et médiateur entre Dieu et les hommes. La dimension sacrée est au cœur de la renaissance - sous le signe d'une apothéose - de la « rescapée » en oiseau blanc. Elle est semblable au phénix blanc des rêves de son père - en lien avec les cycles de mort ou de renaissance - ou encore, aux fées ornithomorphes des légendes populaires et qui ont

⁹⁹⁴ Fabre (D.), « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *op.cit.*, p. 8.

⁹⁹⁵ Le motif des ailes connote la même idée d'élan ou de mouvement dans *Les cent mille briques*. Les ailes de Simon sont, plus précisément, celles de la célérité octroyée par son « bolide » [19], son fauteuil roulant : « Au diable mes jambes inutiles puisque j'ai des ailes », [19].

⁹⁹⁶ Bachelard (G.), *Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p. 182.

⁹⁹⁷ Rey (A.), *op.cit.*, p. 1099. Il est aussi dit que : « Libre des pesanteurs, l'oiseau vole et symboliquement monte vers la lumière [...] », p. 1101.

trait à l'au-delà.⁹⁹⁸ Par son « invisible initiation »⁹⁹⁹ cette jeune femme ailée endosse le rôle d'« oiseau du passage »¹⁰⁰⁰. Elle est non seulement « passante », à l'issue de son initiation accomplie, mais aussi « passeuse » vis-à-vis de son père notamment qu'elle délivre de ses angoisses.

« La voie des oiseaux » se manifeste, parfois, de façon plus latente. Elle touche ainsi plus implicitement au corps de Huchté (*L'Indien qui ne savait pas courir*) que pour les personnages étudiés précédemment. Huchté ne s'identifie pas au corps de l'oiseau mais apprivoise ce dernier, pour se faire lui-même, symboliquement, oiseau. La co-présence de l'enfant et des oiseaux occupe une séquence narrative et iconographique du roman. Même si le corps d'Huchté et celui d'un oiseau sont disjoints, ils sont marqués par la proximité, au sein de l'illustration. Bien que l'oiseau soit un motif secondaire et en somme un « oiseau du passage », il entre en jeu dans la phase liminale d'ensauvagement du garçon. Le « temps des oiseaux »¹⁰⁰¹ se tient dans l'espace marginal du *saltus*, représenté par la prairie. Il apprend notamment à communiquer avec les oiseaux qu'il nourrit et dont il écoute attentivement le bruit « du battement des ailes » [18]. Aussi, la « formation par les oiseaux » [33] constitue-t-elle une étape de l'initiation - corporelle et sociale - au masculin d'Huchté. L'oiseau apparaît donc comme un « passeur » ou un « conducteur de la quête initiatique »¹⁰⁰² et enfantine d'Huchté puisqu'il l'incite, à son tour, à prendre son essor. Cette phase est donc significative puisque comme le précise Daniel Fabre : « chaque étape, de l'enfance à l'adolescence, est marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux. »¹⁰⁰³

L'analogie entre l'enfant et l'oiseau est également latente dans *Les contes de la ruelle*. La première séquence, intitulée « Le rêve de Yu'er », relate l'apprentissage cocasse de la natation par la fillette... qui a paradoxalement lieu ans les airs [8-9]. Yu'er est suspendue dans un arbre pour apprendre à nager. Son portrait physique la situe dans un entre-deux : entre le corps nageant et le corps volant et en somme, entre le corps du poisson et celui de l'oiseau. La dernière illustration la représente volant véritablement au-dessus de son village. Elle s'exclame alors : « Oui, j'ai l'impression de voler ! » [*Les contes de la ruelle* : 8 ; Annexe : 42] Sa situation de vol évoque sa « ressemblance des physicalités »¹⁰⁰⁴ avec l'oiseau. L'image de l'enfant-oiseau révèle une récréation magique du corps, corrélée à une rêverie d'essor : « Quand il rêvait dans sa solitude,

⁹⁹⁸ « La femme-cygne vient de l'au-delà, de la montagne de verre, du pays de la mort et des immortels, semblable à cet Avalon vers lequel Morgane s'envolait comme un oiseau » (p.139), in « Métamorphoses chrétiennes des femmes-cygnés. Du folklore à l'hagiographie. Isabelle Grange (*Ethnologie française*, XIII, 2 1983).

⁹⁹⁹ Fabre (D.), « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales européennes » [En ligne], *op.cit.*

¹⁰⁰⁰ Fabre (D.), « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *op.cit.*, p. 8.

¹⁰⁰¹ Fabre (D.), *op.cit.*, p. 4.

¹⁰⁰² Privat (J.-M.), « L'entre-temps », in Privat (dir.), « *Ma montagne* », *lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, Université Paul Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2006, p. 122.

¹⁰⁰³ Fabre (D.), *op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁰⁴ Descola (P.), *Par-delà nature et culture*, *op.cit.*, p. 176.

l'enfant rêvait d'une existence dans limite. Sa rêverie n'était pas simplement une rêverie de fuite. C'était une rêverie d'essor. »¹⁰⁰⁵ Songeons enfin à Alex (*Alex est handicapé*) qui, assis en haut d'une échelle, ressent un sentiment d'apesanteur et s'exclame ainsi, très lyriquement : « C'est le plus beau jour de ma vie. J'ai l'impression d'être un oiseau ! » [26 ; Annexe : 2]

« La fée sans ailes » appartient indubitablement à cette lignée de personnages aux ailes brisées. Elle apporte un nouveau regard, une nouvelle cosmologie. Le lien qu'elle tisse avec l'oiseau est davantage signifié par le motif des plumes que par celui du vol : « Le soir venu, la fée sans ailes ramassa sur le sol de plumes douces, des duvets légers et des lambeaux de soie [...] » Elle se fait alors symboliquement fille-oiseau, comme le manifeste son corps orné de plumes. [Annexe : 20]. Toutefois, son désir d'apesanteur se justifie par son rôle thématique de fée. Elle souhaite simplement se conformer à son statut social ainsi qu'à ses consœurs. Aussi déploie-t-elle différents subterfuges pour simuler une situation de vol :

Comment voler ? Comment leur ressembler ? Elle essaya une balançoire, un cerf-volant, une feuille à l'automne. Mais cela n'eut qu'un temps. Faire semblant, se dit-elle, c'est un peu décevant.

Une des illustrations montre la fillette en équilibre sur une corde [Annexe : 19], une autre la dépeint perchée sur un arbre. Ce sont autant de tentatives de contourner les limites du corps. Elle se s'invente ainsi une paire d'ailes, tantôt grâce à des feuilles, tantôt grâce à des plumes. S'esquisse ainsi une transfiguration onirique et esthétique du corps qui entremêle alors le végétal et l'animal. Elle est en effet figurée en fée de la nature. Elle ressemble également à une déesse grecque : elle est parée de feuilles d'automne et une couronne de feuilles lui ceint la tête [Annexe 19]. L'imaginaire des contes de fée et celui de la mythologie s'enchevêtrent donc dans la poétique culturelle de « la fée sans ailes ». Le motif des ailes et celui du vol en sont de parfaits embrayeurs narratifs et iconiques.

Le garçon à cheval

Dans les romans de jeunesse, la présence du cheval se résume essentiellement à sa fonction de monture, une monture compensatoire au handicap de l'enfant. Le cheval sert non seulement de médiateur à la mobilité de l'enfant mais aussi de prolongement à son corps. Le cheval et l'enfant sont alors représentés à travers leurs continuités physiques, en compensation à leurs discontinuités d'intériorités, conformément au mode d'identification naturaliste chez Descola. Se fait ainsi jour « la composante physique de notre humanité [qui] nous situe dans un continuum matériel »¹⁰⁰⁶ avec

¹⁰⁰⁵ Bachelard (G.), *La poétique de la rêverie*, op.cit., p. 85.

¹⁰⁰⁶ Descola (P.), op.cit, p. 243.

les autres existants et tout particulièrement avec l'espèce animale. La ressemblance des physicalités apparaît paroxystique dans *Petit Nuage* puisque « L'enfant et l'animal ne font qu'un. » [25] Le petit garçon ou la petite fille ne se métamorphose pas en cheval mais s'associe et même s'identifie à lui, par mimétisme notamment. Aussi, l'enfant ou l'adolescent semble-t-il se confondre avec le corps du cheval qu'il enfourche, dans la mesure où les jambes de la bête deviennent symboliquement les siennes. Inès a ainsi « l'impression d'avoir retrouvé [ses] jambes » [*Mes rêves au grand galop* : 134] et en somme sa mobilité. De même, Jambes-Mortes se fait cheval, étant donné que son « corps a épousé [celui] du mustang. » [24] et que dès lors il « [dispose] en permanence de quatre jambes. » [*Cheval soleil* : 138] Le recours à ces quatre jambes¹⁰⁰⁷ renvoie même à une sur-compensation du handicap. Celui-ci paraît être complètement effacé par l'animalisation symbolique du corps de l'enfant. « Petit Nuage » explique ainsi que grâce au « merveilleux équilibre de l'animal », « son infirmité n'est plus visible et est donc dissoute, dissimulée, voire comme annihilée. » [*Petit nuage* : 24] Un dernier exemple nous est donné par le troisième chapitre de *Petit Nuage* qui est significativement intitulé « Le boiteux ne boite plus ». À l'instar de Léonie et de son lion, les petits garçons et leur cheval forment « un seul et même personnage »¹⁰⁰⁸. Huchté semble véritablement se faire cheval puisqu'il « fait le bruit du cheval », c'est-à-dire qu'« avec sa bouche et ses narines, il [imite] les bruits mous de la respiration du cheval ». L'enfant et l'animal, dépeints selon le mode d'identification naturaliste, vont par conséquent jusqu'à avoir en commun la même physiologie. La faculté que Jambes-Mortes a développée intuitivement de reproduire la respiration du cheval paraît innée et due à sa seconde nature, animale donc. Huchté apprivoise le cheval en s'efforçant de lui ressembler. Un autre lien organique renvoie au battement de leurs cœurs à l'unisson : « Et le cœur du cheval et le cœur de Huchté battaient ensemble, comme un seul cœur » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 42]. Le même mode d'identification naturaliste - centré sur la ressemblance des physicalités - entre le petit garçon et les animaux se fait jour pour Jambes-Mortes. Il est soumis à l'expérience d'un « corps en mouvement »¹⁰⁰⁹, lors de sa phase de marge, dans le *saltus*. Son corps mouvant est donné à voir par les nombreuses métaphores animalisantes, autour de l'antilope, du serpent, et du cheval. Ces métaphores connotent l'allure et le mode de déplacement du personnage. Son ancien statut de « Jambes-Agiles » témoignait notamment de sa capacité à « courir comme l'antilope dans la plaine. » [95]. Le serpent est souvent convoqué pour décrire la démarche de Jambes-Mortes : « [...] avec la souplesse du serpent, il se faufila dans l'herbe haute. Il rampa... » [188]. Le garçon souligne lui-même son passage de « l'enfant-serpent » à « l'enfant-cheval », même si les deux figures se mêlent parfois :

¹⁰⁰⁷ De la même façon, le cheval est décrit comme « le frère à quatre jambes » ou « sunka-tanka », dans la tribu des Takotas [*L'indien qui ne savait pas courir* : 37].

¹⁰⁰⁸ Propp (V.), *op.cit.*, p. 216. *Le lion de Léonie* nous a déjà, précédemment, servi d'illustration à cette citation.

¹⁰⁰⁹ Scarpa (M.), « La voie du faucon », *op.cit.*, p. 156.

- J'ai vécu la vie du serpent... [...] Je vais maintenant vivre la vie d'un cheval. [105]
- Cheval-soleil a su métamorphoser en homme un serpent. [107]

L'ensauvagement du petit garçon se manifeste par son animalisation paroxystique : « Il avait depuis longtemps acquis de l'adresse dans l'art de ramper. Plus silencieux que n'importe quel animal sauvage, il se faufilait dans les herbes. » [97]. Il peut apprivoiser les animaux sauvages parce qu'il en est un lui-même et que son identité humaine tend alors à s'estomper. L'identification du garçon au cheval induit réciproquement celle du cheval au garçon. Les limites entre le domestique et le sauvage s'estompent d'autant plus que la domestication du cheval entraîne, de façon concomitante, l'ensauvagement du garçon. Or, « faire les garçons » consiste précisément en « l'exploration des frontières et des marges »¹⁰¹⁰. L'initiation de Jambes-Mortes se joue dans le monde sauvage et en marge de la plaine ou de la prairie. Elle s'enracine autour de sa proximité affective et corporelle avec un cheval sauvage¹⁰¹¹. Les similitudes organiques ou physiologiques de ces deux protagonistes sont aussi culturelles et plus particulièrement fraternelles, comment l'expriment ces paroles : « frère-cheval » [*Cheval-Soleil* : 138] et « Tu es mon frère, le cheval » [*L'Indien qui ne savait pas courir* : 43]. Cette parenté symbolique induit une fois de plus la porosité des frontières entre le monde humain et le monde animal. « Jambes-Mortes » et « Cheval-Soleil » sont de fait représentés autour d'une double continuité - spécifique à l'ontologie totémique. Se manifeste une ressemblance des physicalités mais aussi des intériorités. Le totémisme individuel (de même que le totémisme conceptionnel) relève « d'une ontologie de la personne humaine conçue comme partageant avec une espèce totémique des caractéristiques intrinsèques. » [213]. Les corps unis de l'enfant et du cheval sont également dotés de la même faculté de subjectivité. En somme, leur double continuité repose sur les correspondances entre des attributs moraux, physiques et comportementaux. « Cheval-Soleil » est anthropomorphisé par son comportement et ses affects, notamment. Il constitue le personnage principal, focalisé et même focalisateur de toute la première moitié du roman. Il est ensuite mis sur un pied d'égalité avec « Jambes-Mortes », alors son alter-ego et alter-héros. Lors de sa rencontre avec le petit garçon, il devient son interlocuteur privilégié, quoique muet. Sont alors mises en exergue sa sensibilité et sa capacité de réflexivité que traduisent ses réactions émotives et sensorielles : « L'odeur, au lieu de le pousser à s'éloigner au plus vite, l'intrigua. » [91], « Cheval-Soleil s'approcha de nouveau, subjugué, les oreilles attentives » [94].

L'image récurrente de l'enfant à cheval est mise en lien avec la notion de déplacement qui est au cœur des récits. Le cheval, symbole de vitesse et de résistance, permet à l'enfant d'explorer la

¹⁰¹⁰ Scarpa (M.), « La voie du faucon », in « *Ma montagne* », lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade, op.cit., p. 156.

¹⁰¹¹ « Jambes-mortes » se lie d'amitié avec un « étalon sauvage » (*Cheval-Soleil*, p. 95), de même que « Petit Nuage » s'attache à un mustang.

nature. S'il remplit le même « rôle de transporteur »¹⁰¹² que dans les contes merveilleux, il s'en détourne néanmoins. Le cheval ne conduit pas en l'occurrence le héros dans un autre royaume mais a pour dessein de le ramener, dans son village et en somme dans l'espace de la *domus*. Le cheval sauvage et domestiqué par l'enfant apparaît bien comme un « auxiliaire animal »¹⁰¹³, dans la quête d'autonomie du personnage. Cet animal endosse un rôle non seulement fonctionnel - en tant que médiateur de leur mobilité, - mais aussi socio-culturel. Il participe en effet de leur initiation corporelle et sociale, ainsi que de la construction de l'identité masculine. Il sert donc de « conducteur de [leur] quête initiatique »¹⁰¹⁴ puisque « [...] en s'affrontant à l'animal physique et en s'appropriant une animalité symbolique », le petit garçon franchit « la ligne de démarcation » (L.-Strauss) entre nature et culture et [accède] à une forme d'altérité existentielle.¹⁰¹⁵ L'action de monter sur un cheval sauvage, alors dompté, apparaît comme une épreuve qualifiante. Le retour au village du personnage à cheval sert de séquence finale au récit, dans la mesure où il marque sa consécration et son agrégation au groupe. La construction ethnotypique du garçon à cheval révèle son identité culturelle, ainsi que sa nouvelle identité corporelle à l'origine de son nouveau statut social. Suite à son exploit, Huchté se voit ainsi attribuer par son père un nouveau nom - « Huchté-qui-revient-à-cheval » [45] - et symboliquement un nouveau corps ainsi qu'une nouvelle place dans la société. Il n'est donc plus réduit à son handicap que signifiait l'appellation « Huchté-le-boiteux ». La dernière illustration valorise également cette représentation stéréotypée du garçon à cheval. De même, Jambes-Mortes revendique son droit à un nouveau statut social, suite à son rite de passage accompli :

- Aujourd'hui, je reviens à cheval, et je retrouve le droit de parler [...] [*Cheval-Soleil*, 107]
- Je suis maintenant capable de monter à cheval, et je pourrai devenir un guerrier. [107]

Cette même épreuve qualifiante détermine le parcours ascendant de « Petit Nuage » qui est parvenu à ramener au village, un mustang disparu : « À son arrivée au village, personne n'en croit ses yeux. Le crieur parcourt le cercle des tentes en proclamant à pleine voix : « Petit Nuage, l'enfant boiteux, a capturé un mustang ! » [*Petit Nuage* : 21]. Ce rite de passage et plus particulièrement l'agrégation à la tribu marque bien un changement d'état dans la vie individuelle et sociale du personnage du petit boiteux¹⁰¹⁶. Il s'agit en effet pour les trois enfants à cheval de notre corpus de rites de passage - liés à l'adolescence - qui régissent des tribus indiennes : les Dakotas, les Lakotas et les Cheyennes. Aussi, les garçons doivent se soumettre au rite de la capture de mustangs

¹⁰¹² Propp (V.), *op.cit.*, p. 226.

¹⁰¹³ Propp (V.), *op.cit.*, p. 251.

¹⁰¹⁴ Privat (J.-M.), « L'entre-temps », *op.cit.*, p. 122.

¹⁰¹⁵ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 137.

¹⁰¹⁶ Telle est l'approche anthropologique défendue par Van Gennep, in *Les rites de passage*, Paris : Éditions A. et J. Picard, coll. « Picard Histoire », 1981 (1909).

sauvages [*Petit Nuage* : 7]. Ils sont appelés à devenir des hommes guerriers, aidés dans leurs déplacements, par le cheval¹⁰¹⁷. À l'issue de leurs épreuves qualifiantes, « Jambes-Mortes » et « Petit Nuage » parviennent à leur tour à investir ce statut de guerrier traditionnellement occupé par l'homme, dans leurs tribus. Huchté envisage, lui, de devenir dompteur de chevaux. Ces pratiques culturelles liées au cheval montrent les rapports hiérarchisés et complémentaires entre l'enfant et le cheval. Si le cheval l'aide dans ses déplacements, il l'utilise, de son côté, pour mener à bien ses activités et projets. Le cheval est mis au service de l'enfance qui le maîtrise alors. L'union entre l'enfant et l'animal est donc aussi bien corporelle que culturelle. Le cheval est montré comme l'animal totémique de l'homme et du petit garçon, dans les tribus indiennes décrites par certains récits de jeunesse. Ceux-ci actualisent le rôle culturel joué par le cheval dans l'organisation de sociétés indiennes nord-américaines et notamment dans les déplacements socialement importants. Comme nous l'avons montré, ces rites initiatiques sont spécifiquement réservés aux hommes et engagent par conséquent la construction d'une identité masculine. Les emplois humains du cheval renvoient également à des croyances occultes. Dans ce contexte, il apparaît comme un objet magique, à l'exemple du « cheval magique »¹⁰¹⁸ ou « cheval ailé [ou volant]»¹⁰¹⁹ des contes merveilleux. Jambes-Mortes considère d'ailleurs son cheval comme un « cheval magique » [*Cheval-Soleil* : 128, 137], en raison de « sa robe lustrée, qui chatoyait de reflets nuancés couleur de cuivre et d'or. » [92]. Bien que « cet étalon à la robe d'or » [74] ne soit ni ailé, ni véritablement doté de pouvoir magique, il fait figure pour l'enfant de don magique puisqu'il le rencontre par hasard et presque miraculeusement. De même, Jambes-Mortes évoque les « secrets », ainsi que « la force mystérieuse » de leur amitié « que le plus clairvoyant des chamans n'eût été en mesure d'expliquer. » [138]. Cette forte connivence basée sur une relation de communication et de confiance [101] entre un humain et animal imite la forme sociale de l'amitié entre les hommes. Cette conception liée à des intériorités analogues se rapproche du mode d'identification animiste. « Cheval-Soleil » pourrait également être perçu comme « magique », en raison de la force physique qu'il met au service de l'enfant handicapé. Ainsi, le compagnonnage de l'enfant avec le cheval donne symboliquement lieu à l'exploration des frontières entre le monde des vivants et celui des morts. Le cheval a traditionnellement pour vocation, dans les contes merveilleux, de transporter le héros dans l'autre monde, c'est-à-dire dans l'au-delà. Le cheval merveilleux est en effet un cheval ailé et médiateur du passage du héros, vers l'autre monde. De fait, « [...] dans le conte, comme dans

¹⁰¹⁷ Cet emploi guerrier du cheval était également mis en scène dans *L'Illiade* d'Homère.

¹⁰¹⁸ Propp (V.), *op.cit.*, p. 225.

¹⁰¹⁹ Propp (V.), *op.cit.*, p. 220.

les religions anciennes, le cheval est un animal psychopompe. »¹⁰²⁰ La parenté thématique de ces romans adressés à la jeunesse avec le conte se justifie par une homologie structurelle. Certaines fonctions attribuées au héros du conte merveilleux déterminent également la trajectoire narrative du personnage de l'enfant à cheval. Rappelons alors (en écho à notre première partie) les fonctions couplées de l'éloignement initial du protagoniste vs son retour final auprès des siens ou bien de l'attribution d'une tâche difficile vs son accomplissement - marquant alors la reconnaissance du héros.

5. Objets métonymiques du corps handicapé

5.1. Le personnage et son fauteuil roulant : lien de contiguïté voire de substitution

Le fauteuil roulant se pose (et s'impose même) comme symbole traditionnel du handicap physique, en tant que signe immédiatement perceptible. Il appartient à la catégorie du « fauteuil muni d'un appareillage et d'accessoires »¹⁰²¹. Il renvoie dès lors à un objet métonymique du corps paralysé. Il incarne *de facto* un « signe distinctif » [*Les cent mille briques* : 47] et tangible qui sert à prolonger le corps du personnage et tend à s'y substituer. Les occurrences des expressions « fauteuil roulant » et « chaise roulante » disent ainsi le lien consubstantiel entre cet objet et le personnage. Ces *hyponymes* (termes spécialisés dans le champ du handicap moteur) donnent lieu à ce que les linguistes désignent comme des « métonymies mortes » ou figées : elles relèvent du discours commun. Ces métonymies sont également « généralisantes » au sens où elles symbolisent le corps du personnage dans son ensemble.

Les tournures récurrentes « en fauteuil roulant » ou « dans son/mon fauteuil roulant » corroborent la coprésence du personnage et de son objet, par l'emploi des pronoms possessifs - marqueurs d'appartenance - ou de celui des prépositions - compléments du nom. Les syntagmes prépositionnels se réfèrent également à la position spécifique du corps du personnage handicapé moteur.

Le sens même de la métonymie s'exprime à travers le transfert métonymique du corps handicapé au fauteuil roulant¹⁰²². La métonymie traduit, par sa prégnance textuelle (et/ou iconique), l'« hyper-signification »¹⁰²³ du thème du handicap au sein des représentations du personnage en fauteuil roulant. Le personnage est donc singularisé et même exacerbé par « un particularisme

¹⁰²⁰ Propp (V.), *op.cit.*, p. 225.

¹⁰²¹ Rey (A.), « fauteuil », *Dictionnaire culturel en langue française*, t. II, *op.cit.*, pp. 920-921 et p. 921.

¹⁰²² Nyrop (K.), *Grammaire historique de la langue française*, t.IV, Laurent-Pierre, Copenhague/Paris, 1935, pp. 188-228, cité p. 98, in Bonhomme (M.), *Linguistique de la métonymie*, P.Lang : Paris, 1987 : « On appelle *métonymie* l'extension de sens qui consiste à nommer un objet au moyen d'un terme désignant un autre objet uni au premier par une relation constante. Il s'agit ici ordinairement du passage d'une représentation à une autre dont le contenu est avec la représentation donnée dans un rapport de contiguïté. »

¹⁰²³ Bonhomme (M.), *Linguistique de la métonymie*, *op.cit.*, p. 201.

physique »¹⁰²⁴ et plus précisément par un objet qui est contigu à son corps tout entier. De fait, la métonymie du « corps-fauteuil » est facilement visible puisque le corps du personnage et son fauteuil roulant ne font littéralement/visuellement qu'un. Le langage souligne aussi ce lien intrinsèque au moyen du « je » du personnage-narrateur qui est directement mis en relation avec son complément d'objet :

- j'étais sur une chaise roulante. [*Un violon dans les jambes* : 33]
- Mon corps de onze ans végétait sur un fauteuil roulant. [*Un violon dans les jambes* : 5].

Ce traitement métonymique du corps handicapé est essentiellement porteur d'une fonction descriptive puisqu'il témoigne de la déficience physique du personnage. De même, sur le plan iconique, nombre d'illustrations le dépeignent de manière quasi permanente assis dans son fauteuil.

La principale visée fonctionnelle de cette représentation s'accompagne parfois d'une fonction esthétique et de fait créatrice. Ainsi, la première de couverture d'*Un violon dans les jambes* s'ouvre sur un portrait coupé du personnage. Tandis que sa tête et ses pieds demeurent dans le hors-champ, son fauteuil roulant se devine par les roues qui encadrent son corps. Le graphisme et la palette de couleurs du fauteuil roulant entrent dans la composition - harmonieuse - d'ensemble de cette couverture. Le violet des garde-boues des roues du fauteuil se fond avec celui de la lisière inférieure de l'image. Dans ce portrait stylisé, son corps et son violon sont d'ailleurs en symbiose. Cette imbrication métonymique fait alors écho au titre du roman puisque le violon figure effectivement, posé sur les jambes du protagoniste. Cette image allusive, au seuil du roman, « poursuit l'inférence ; elle ne se substitue pas au texte et ne le relaie pas sur le plan de l'action, mais propose un détour métonymique »¹⁰²⁵. Elle reflète ainsi une posture inverse à celle de la narration, dans la mesure où elle repose sur une représentation plus abstraite du handicap.

Cette même esthétisation du fauteuil roulant se manifeste dans *Le petit prince paralysé*, par le motif du « petit fauteuil en bois de pommier » qui revêt une dimension artisanale. Quand il est intégré au décor et plus particulièrement au mobilier, il s'apparente à un fauteuil à bascule muni de roues. En revanche, il renvoie davantage à un fauteuil de « malade » lorsqu'il est montré comme « auxiliaire » de la mobilité du petit prince. La symbolique de ce motif est ainsi source de polysémie. En effet, à la fin de l'histoire, il s'érige même en trône : « Le fauteuil était à présent orné de fleurs, de pierres précieuses et de mille cadeaux offerts par le peuple d'El Cordoba ». [Annexe : 40] Le fauteuil roulant est alors représenté de façon imagée comme un objet décoratif qui entre en résonance avec l'univers des contes merveilleux. Sa dimension esthétique et imaginaire finit par

¹⁰²⁴ Bonhomme (M.), *op.cit.*, p. 206.

¹⁰²⁵ Plu (C.), « Georges Lemoine, Stéphane Girel, illustrateurs d'espaces de rêve et d'émotions », in *L'album, le parti pris des images*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012 p. 197.

primer sur sa dimension fonctionnelle première. Ainsi embelli, le fauteuil roulant est aussi masqué, à l'exemple d'*Un violon dans les jambes*. Dans ces derniers exemples, la représentation iconique du fauteuil roulant renvoie à une euphémisation, quoique tacite.

L'actualisation de la métonymie du « corps-fauteuil » est souvent empreinte d'une tonalité dysphorique. Par ses « transferts [de contiguïté de sens] réifiants »¹⁰²⁶, elle conduit à une dépersonnification ainsi qu'à une décorporalisation du personnage. En témoigne la périphrase « cette pauvre chose dans son fauteuil » [*De l'autre côté du mur* : 83] qui connote un jugement dépréciatif.

Le personnage handicapé est foncièrement identifié à son fauteuil roulant, marqueur de son identité corporelle et sociale. Ce processus d'assimilation peut être traduit par une dérivation métonymique : « Il faut juste vérifier si on y accepte les fauteuils roulants. » [*De l'autre côté du mur* : 121]

Cette sur-visibilité du fauteuil roulant entraîne un effacement symbolique du corps mais aussi du « moi » du personnage : « Des bouches qui s'adressent à Solène, à Solène seule, comme si l'occupant du fauteuil contraint à l'immobilité l'était aussi au silence. » [*Le cœur andalou* : 25] Ce même glissement métonymique de l'individu à l'objet, s'instaure une fois encore dans la tournure elliptique : « En tombant sur mon fauteuil roulant » [*Un violon dans les jambes* : 23]. Le corps du personnage demeure latent. De façon plus générale ce mécanisme d'identification renvoie à une représentation sociale du handicap physique signifiée par le motif du fauteuil roulant. Parce que celui-ci se trouve sur-matérialisé, il tend à se confondre avec le corps et « le moi » du personnage qui sont alors occultés. Tel est le sens porté par la cosmologie langagière des récits. Et le personnage-narrateur de *Tous les matins, je regarde passer les filles* de soutenir : « On devrait tous construire un mur dans nos têtes, pour oublier les fauteuils roulants. On ne voit qu'eux dans la rue, et on oublie les personnes qui sont dedans. » [72] Par l'emploi du conditionnel ainsi que des pronoms personnels « on », « nous » - constitutifs d'une voix collective -, le lecteur est exhorté à réviser le regard réifiant qu'il porte sur les personnes handicapées. Cette réplique entre en lien avec la représentation sociale conventionnelle de la personne en fauteuil :

L'icône de la personne en fauteuil, aussi universelle se veut-elle vu sa standardisation internationale, réduit par son univocité la pluralité intrinsèque des différences propres aux réalités du handicap, car elle se centre essentiellement sur la dimension physique et motrice de l'expérience

¹⁰²⁶ Bonhomme (M.), *op.cit.*, p. 208.

; elle essentialise le fauteuil roulant et le sujet handicapé plutôt qu'elle ne valorise la personne usagère quotidienne de cet outil qui finit par la représenter tout entière.¹⁰²⁷

Cette essentialisation de la personne handicapée par le fauteuil roulant est précisément au cœur du portrait du personnage : « De moi ils n'ont retenu que le handicap, la ligne aérodynamique du fauteuil roulant. » [*Un violon dans les jambes* : 59]. Ce double processus d'hybridation et de réification du corps se fait jour dans la réplique d'un personnage, à l'adresse d'un autre, aussi en chaise roulante : « Ta chaise c'est ta seconde peau ? demande tout à coup Julien. » [*Le cœur andalou* : 68]

Par ses nombreuses occurrences, l'hyperonyme « chaise » investit les niveaux aussi bien rhétorique, descriptif que dramatique de la diégèse. Ce syntagme nominal tend à se poser comme un objet connu et référencé, en raison de l'emploi du pronom défini « la ». La particularité de cette chaise roulante, spécifiquement conçue pour la mobilité des personnes handicapées, est ici sous-entendue. Elle symbolise pourtant le corps handicapé de Julien qui est complètement dissimulé par son poids (matériel et symbolique). Dans cette métonymie *in absentia* de la « chaise-corps » ne figurent, de façon omniprésente, que l'objet métonymique et, en somme, le système référentiel second. Cette métonymie est également diffuse puisqu'elle se déploie tout au long du récit : « non plus concentrée en réseau dans un seul bloc narratif, la métonymie se diffuse à l'occasion en une pluralité de foyers ponctuels dans une œuvre entière [...] »¹⁰²⁸

Par son exacerbation, « la chaise » structure la trame descriptive, et notamment spatiale, du récit. Le recours à la « focalisation zéro »¹⁰²⁹ donne l'impression d'une scène observée et transmise de l'extérieur, de façon objective, à la manière d'une caméra. Le terme de « pellicule » est d'ailleurs un indice textuel de cette représentation très visuelle, quasi filmique, des déplacements des personnages. « La chaise » et son « usager » sont figés et dissimulés par les corps -debout- des passants valides :

- [...] la foule se fend devant la chaise qui roule. Des silhouettes glissent. [17]
- Sous les roues de la chaise, l'allée défile comme une pellicule. [18]

Le texte entre en interaction avec l'illustration correspondante dans laquelle Julien est entraperçu sur son fauteuil roulant, derrière les corps valides du premier plan. Il est donc happé par les passants. Le rapport dominant-dominé entre Julien et sa chaise fluctue au fil de la narration. En raison de sa subordination (dépendance), voire de son aliénation à sa chaise, Julien est relégué au

¹⁰²⁷ Saillant (F.), Fougeyrollas (P.), « L'icône du handicap », *Reliance* 2007/3 (n° 25), pp. 81-87, p. 83.

¹⁰²⁸ Bonhomme (M.), *op.cit.*, p. 113.

¹⁰²⁹ Genette (G.), *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 206.

statut de « passif corporel ». ¹⁰³⁰ De fait, « la chaise » occupe la position syntaxique de sujet dans l'expression itérative « la chaise roule » [17, 18, 23, 55] ainsi que dans la phrase : « La chaise y entre » [56]. Ce rôle de sujet grammatical ainsi que l'emploi de verbes d'actions attestent de la fonction actantielle de cet objet métonymique qui se pose alors comme « facteur de dramatisation diégétique » [137]. Le « faire » de la chaise roulante est « corrélé » à celui du protagoniste, notamment au travers de l'action itérative de « rouler ».

Au fil de ses progrès physiques, Julien devient toutefois maître de sa chaise roulante. Dès lors un renversement s'opère dans la relation dominé-dominant et donc dans celle objet-sujet. A cette étape du récit, Julien occupe à son tour la position de sujet tandis que « la chaise » est renvoyée à sa position traditionnelle d'objet :

- Tu vas bientôt pouvoir reprendre appui sur tes bras et piloter ta chaise. [42]
- La chaise roule. Depuis hier c'est Julien qui la fait rouler. [56]
- Julien la suit, guide sa chaise sans faiblir [...] [56]
- La chaise m'obéit. [63]

Si elle est d'abord dépeinte comme un foyer métonymique « diffus », « la chaise-corps » ne matérialise plus qu'un simple objet inanimé, au cours de l'intrigue. De cette façon, l'imaginaire culturel du récit donne à voir une construction symbolique du corps par le langage. Et « le mot-image » qu'est la « chaise » se pose comme un embrayeur culturel :

[...] les embrayeurs culturels [...] sont comme des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. Ils permettent de plus d'appréhender les phénomènes d'échanges culturels et l'insertion de certains détails du texte dans de véritables systèmes symboliques ¹⁰³¹.

Pour sa part, le corps de Léonie est subordonné de façon constitutive à un objet métonymique qui est « la cage à roulettes ». Cette cage se substitue complètement aux jambes et aux pieds de la fillette qui sont véritablement manquants. La métonymie « diffuse » et « vivante » de la « cage à roulettes » constitue une image matricielle du récit. Cette sorte de « roulotte » matérialise de façon imagée un fauteuil roulant et donc l'infirmité de Léonie. Une fois munie de roues, cette cage devient un symbole de la liberté puisqu'elle permet le mouvement. D'ailleurs, les déplacements de Léonie sont au centre de certaines séquences narratives et iconiques de l'album.

¹⁰³⁰ Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 70.

¹⁰³¹ Drouet (G.), « Les voies de l'ethnocritique », *op.cit.*, p. 62.

La métonymie du « corps-fauteuil » se déploie également par le biais d'un langage imagé qui assume une fonction à la fois ludique et euphémique. Or, « [...] l'euphémisme métonymique est surtout cultivé pour voiler la désignation de réalités brutales, le locuteur cachant sous une énonciation affaiblie la référence à des notions jugées inconvenantes ou impudiques. »¹⁰³² La sémiotisation du motif du fauteuil roulant lexique joue sur des expressions « obliques », c'est-à-dire détournées de leur sens premier. Parce qu'elles donnent à voir une approche optimiste et même enjolivée du handicap, elles véhiculent l'axiologie euphorique et du discours et du récit. Tel est le sens endossé par les tournures périphrastiques « cette petite voiture » [*Robinsone* : 164] et « mon carrosse » [*Non merci*, 40] ou « mon carrosse turbobo » [*De l'autre côté du mur* : 9]. Par l'analogie avec des véhicules, le fauteuil roulant est désigné comme mode locomotion et donc à travers son aspect fonctionnel¹⁰³³.

Quant au surnom transparent de « Poucette », il renvoie inéluctablement à la poussette des enfants mais aussi plus implicitement au fauteuil roulant de l'héroïne des *Pastagums*. Ce surnom métonymique revêt une fonction mimétique étant donné qu'il s'enracine dans l'univers de l'enfance qui est aussi celui du jeune lecteur. Par ailleurs, le surnom de Poucette établit un lien intertextuel entre la fillette des *Pastagums* et celle du conte *Petite Poucette* d'Andersen. Néanmoins, la singularité physique de cette dernière est sa petitesse (à l'image de son confrère, *Le Petit Poucet*) :

On voyait maintenant que c'était une vraie tulipe ; mais dans l'intérieur, sur le fond vert, était assise une toute petite fille, fine et charmante, haute d'un pouce, tout au plus. Aussi on l'appela la petite Poucette.¹⁰³⁴

Le néologisme de « chaiseur » [*La bande à Ed* : 18], construit sur le modèle de « marcheur », désigne l'état de celui qui se déplace en chaise roulante. Ce terme dit précisément le corps-à-corps, entre le personnage et cet objet. Il en va de même dans le jeu de mots « Jules Chaisard » [*La bande à Ed* : 25], dans lequel une dérivation lexicale est également à l'œuvre. Ce titre parodique joue sur le versant ludique de la métonymie dans la mesure où il marque une déviance à la fois verbale et référentielle vis-à-vis du personnage historique de Jules César. Enfin, de façon humoristique, un petit garçon en fauteuil est associé à la figure du pilote Schumacher :

La récréation langagière à l'œuvre dans *De l'autre côté du mur* participe de la fonction ludique de la métonymie. Louise réinvente symboliquement les expressions idiomatiques, afin de signifier son altérité. Ainsi, la tournure « Et je leur tourne du fauteuil... » [24] témoigne simplement d'un

¹⁰³² Bonhomme (M.), *op.cit.*, p. 214.

¹⁰³³ De même, dans *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot, Mathilde désigne son fauteuil roulant par l'expression « sa trottinette ».

¹⁰³⁴ Andersen (H.C.), *Contes : La Petite sirène, la Princesse sur un pois, la Petite Poucette, l'Intrépide soldat de plomb...*, Paris : Garnier-Flammarion, 1970, pp. 3-4.

transfert métonymique du dos au fauteuil. Un autre détournement métonymique revêt, lui, un aspect poétique grâce à la figure rhétorique du zeugma :

- Heureusement, il me suffit d'un habile coup de reins pour redresser à la fois mon fauteuil et la situation. [19]
- S'emparant de mon fauteuil et de mon cœur, par la même occasion... [35]

Ainsi, les deux acceptions du zeugma sont convoquées. Dans le premier exemple, l'un des termes de la locution complète l'autre et « en rompt le caractère stéréotypé et renouvelle l'expression. »¹⁰³⁵ Dans le second exemple, l'attelage jouant sur l'alliance de « deux termes dont l'un est abstrait et l'autre concret. »¹⁰³⁶ L'imaginaire langagier du roman passe plus particulièrement par la resémantisation de locutions idiomatiques se rapportant au corps. La singularité physique de Louise motive ainsi la « matrice métaphorique »¹⁰³⁷ du roman.

5.2. Sur-matérialité du fauteuil roulant (dans les images et le texte), à travers ses propriétés constitutives

La sur-visibilité du fauteuil roulant passe d'abord par sa sur-matérialité dans l'espace de la narration et de l'iconisation. A ce titre, la première et la quatrième de couvertures de *Cœur andalou* et de *Non merci !* - uniquement cadrées sur le fauteuil roulant - nous semblent frappantes dans la mesure où elles masquent complètement le corps du personnage. Cet objet métonymique qui finit complètement par supplanter le corps du personnage apparaît alors véritablement comme un actant de l'intrigue. Il symbolise de façon constitutive le corps du protagoniste auquel il se rapporte, à travers la technique artistique du plan rapproché. Les images s'ancrent ainsi dans une perspective de figuration et de révélation.

Ce motif iconique quasi obsédant est d'autant plus mis en exergue par la technique narrative de l'apostrophe au lecteur, à l'exemple de l'album *L'accident de Marika* : « Tu comprendras si tu regardes sous la table. Oui, tu as bien vu : c'est un fauteuil roulant. Il appartient à Marika. » Alexis, le jeune personnage-narrateur met en évidence le handicap de sa sœur, et par la parole et par le geste, étant donné qu'il montre du doigt au lecteur la direction à suivre. [Annexe : 31] Dans cette séquence iconographique, interagissent le « vu » et le « lu » afin de mieux porter les visées morales du récit. Le lecteur est appelé à ressentir de l'empathie envers l'héroïne handicapée.

Ainsi se justifie le discours d'escorte du personnage évaluateur, indiqué par les verbes « comprendre », « regarder », la réitération du pronom personnel « tu », le déictique « sous » ou

¹⁰³⁵ Rey (A.), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op.cit., p. 137.

¹⁰³⁶ Rey (A.), op.cit., p. 137.

¹⁰³⁷ Ménard (S.), « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert* [En ligne], 10, 2013, consulté le 2 Novembre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/flaubert/2114>

encore le recours aux deux points. D'ailleurs, ce signe typographique concourt à la mise en valeur énonciative du fauteuil roulant. Ce motif est d'autant plus survalorisé qu'il précède le nom de sa « propriétaire », qui est relégué en position de complément d'objet indirect. L'illustration en regard se focalise également sur le fauteuil roulant au travers notamment de la technique - propre aux arts visuels - de la contre-plongée. S'instaure ainsi un effet d'accentuation et de dramatisation du motif du fauteuil roulant. Dans cette scène, vue du bas, les yeux du lecteur sont guidés vers le dessous d'une table qui investit la double page. Se dévoilent alors par le biais d'un gros-plan les jambes des parents d'Alexis et surtout la partie inférieure du fauteuil roulant de Marika dont la couleur bleue attire d'autant plus le regard. A l'exception du chien, seul Alexis est entièrement cadré par l'image en raison de son statut de « narrateur verbal et iconique¹⁰³⁸ . »

Le protagoniste de *Le cœur andalou* finit par se référer à cet objet, à travers la seule fonction dénotative : « Parce qu'il n'exècre plus la roue redevenue ce qu'elle est : un objet à deux roues qui a une odeur ordinaire de cuir et de caoutchouc. » [109] De même, autour du motif des pneus s'établit un glissement métonymique : « Il va découvrir la vérité que j'use plus de pneus que de godasses » [*Les cent mille briques* : 58].

D'autres personnages-évaluateurs insistent sur le bruit spécifique des roues du fauteuil roulant:

- [...] un son à peine perceptible que je reconnais aussitôt. C'est le chuintement des roues du fauteuil roulant d'Inès. [*Le grand galop* : 64]
- Mais lorsque les roues du fauteuil crissent sur le gravier derrière moi, je me retourne vivement. [*Le grand galop* : 152]
- « Scrouitch » font les roues de mon fauteuil sur le carrelage du séjour. [*Entre terre et ciel* : 11]

Le fauteuil roulant est aussi identifiable à son odeur : « une chaise à roues qu'il exècre, à cause de ses odeurs de cuir, de caoutchouc, le froid du métal [toucher] » [*Cœur andalou* : 11].

Les béquilles, autre objet métonymique du handicap moteur, sont également mises en exergue, ne serait-ce que typographiquement, par les majuscules et la modalité exclamative : « et...DES BEQUILLES », [*Une corres' pas possible* : 9].

Les béquilles sont, de plus, reconnaissables à leur matière métallique : « Je sentais le métal de ses béquilles contre mes bras [...] » [*Coup de foudre* : 59]. Elles sont surtout associées à un bruit particulier que traduit l'onomatopée : « plic ploc » [*Une corres' pas possible* : 10]. Cette analogie entre en résonance avec celle dont use Stefan Zweig, au sujet d'Édith, une jeune fille infirme :

¹⁰³⁸ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », *op.cit.*, pp. 21-28 et p. 23.

« Car déjà le bruit sec des béquilles, le toc-toc de chaque pas, le grincement et le frottement des instruments de prothèse [...] »¹⁰³⁹.

Le fauteuil roulant et les béquilles sont perçus, par ailleurs, à travers leurs valeurs ambivalentes :

Tous ces objets, par contiguïté, finissent par faire partie du personnage, véritables prolongements minéraux de son corps, d'autant plus aimés qu'ils remédient partiellement à son infirmité, d'autant plus haïs qu'ils en sont devenus l'emblème.¹⁰⁴⁰

5.3. Les roues et roulettes comme métonymies des jambes

Le fauteuil roulant du personnage est lui-même parfois évoqué à travers un transfert métonymique (ici « particularisant »¹⁰⁴¹), du type de la « partie pour le tout ». Cette « métonymie particularisante »¹⁰⁴² donc se focalise plus précisément sur les roues et les roulettes. Celles-ci signifient bien la particularité de la chaise roulante, consubstantielle au corps du personnage. Et par un raccourci métonymique, le personnage est directement associé aux roulettes de son fauteuil roulant... Son corps s'efface alors derrière la sur-visibilité de ces roues. Tel est l'amer constat dressé par Simon, dans *Un violon dans les jambes* : « [...] le caoutchouc de mes roues avait plus de succès que la couleur de mes yeux. » [60]

La désignation « danseur à roulettes » [*La bande à Ed* : 135] est empreinte d'une connotation péjorative et discriminante. Elle est ainsi mise en opposition par un personnage secondaire à celle de « vrais danseurs », les valides. Et de façon analogue, le *lapin à roulettes* est nommé par une métonymie identificatrice qui s'articule autour de la locution prépositionnelle « à roulettes » : « Si bien que tout le monde l'appelait le lapin à roulettes » [10]. Ces « bottes munies de petites roues et de freins » [10] symbolisent une aide technique à la mobilité. Elles sont semblables à des patins à roulettes, si ce n'est qu'elles revêtent une dimension orthopédique fondamentale. De fait, ces bottes constituent un motif narratif et iconique saillant [Annexe : 36], de même que la chaussure orthopédique de *Petit Polio* [Annexe : 46]

De façon récurrente et symbolique se joue un transfert métonymique des jambes et des pieds aux roues / roulettes. La métonymie du « corps-fauteuil » se resserre alors sur celle des « jambes/pieds - roues/roulettes ». Ainsi, cette (re-)configuration lexico-sémantique et culturelle

¹⁰³⁹ Zweig (S.), *La pitié dangereuse ou L'impatience du cœur*, Paris : Grasset, 1939, p. 57.

¹⁰⁴⁰ Berthelot (F.), *Le corps du héros*, *op.cit.*, p. 106.

¹⁰⁴¹ Bonhomme (M.), *op.cit.*, p. 74.

¹⁰⁴² Morier (H.), « Métonymie », in *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op.cit.*, p. 806. Nous rejoignons ici l'auteur de ce dictionnaire pour définir cet usage lexical des « roues » comme métonymique et non synecdochique en raison de sa valeur symbolique (et structurelle sur le plan diégétique), induite par son rôle de « détail significatif qui identifie un ensemble [...] » (p. 770).

renouvelle les conceptions du handicap au sein de l'espace narratif. Les expressions (re-)créées ont trait au langage figuré :

- mes roues me démangent [*De l'autre côté du mur* : 73]
- [...] où je n'ai jamais mis les roues [82]
- C'est vrai bientôt qu'il te poussera des roues. [*Non merci !* : 218]

Dans ce dernier exemple, Théo imagine que son éducateur sportif, valide, est en passe de se métamorphoser en « homme à roues/roulettes », par un effet de « contagion » avec ses élèves en fauteuil roulant.

D'autres jeux de mots convoquent, quoique de façon latente, le figuré et le sens propre de certaines locutions fondées sur le sème des roues. Aussi dans *Comme sur des roulettes* - titre d'un roman et d'une bande dessinée de notre corpus - renvoie à la fois à une situation euphorique ainsi qu'aux roues motrices du personnage « sur/à roulettes ». La même polysémie, à visée humoristique, se fait jour dans le titre *ça roule avec Charlotte* ou plus encore dans cette remarque d'Ed : « Faut qu'ça roule pour moi car je n'ai pas le choix avec mes roues motrices, ch'uis l'infirmier de service » [*La bande à Ed* : 7].

Le lecteur est ainsi progressivement initié à la « poésie culturelle de la langue littéraire [...] »¹⁰⁴³ :

L'album [et le livre de façon générale] peut se comprendre comme un récit d'initiation, initiation au jeu dans la langue mais aussi à l'imaginaire et à l'onirique présents dans la langue. L'expression idiomatique, comprise comme un lieu d'initiation à la langue, est une passerelle pour les jeunes enfants qui mène du code imagé à sa dimension arbitraire et inversement.¹⁰⁴⁴

Un même jeu sur le sens figuré et le sens propre d'une locution sert à la critique des difficultés d'accessibilité et d'intégration des personnes en fauteuil : « nous vivons dans un monde qui met beaucoup de bâtons dans les roues des fauteuils roulants... » [*Entre terre et ciel* : 9] Kylian lève ici le voile sur une situation handicapante.

Dans ces différents exemples, l'expression idiomatique est « remotivée et prise [...] au pied de la lettre »¹⁰⁴⁵. Est ainsi mise à jour la « puissance logogénétique de la langue commune »¹⁰⁴⁶ qui permet alors de « [...] comprendre le fonctionnement anthropologique et linguistique des imaginaires culturels de la langue et des discours »¹⁰⁴⁷. Sophie Ménard précise que « la première

¹⁰⁴³ Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 41.

¹⁰⁴⁴ Vinson (M.-C.), *op.cit.*, pp. 50-51.

¹⁰⁴⁵ Vinson (M.-C.), « Ethnocritique de la littérature de jeunesse », *op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁴⁶ Privat (J.-M.), « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *op.cit.*, p. 93.

¹⁰⁴⁷ Ménard (S.), *op.cit.*

étape de la lecture logogénétique consiste à décrypter les symboliques dont cet idiomatisme culturel est porteur pour voir la naissance d'un réseau de signification et ainsi comprendre que l'écriture naturaliste dialogise les croyances (les manières de dire, de faire et de penser qui caractérisent une culture. »¹⁰⁴⁸

Par les jeux de langage se déploient les constructions symboliques du corps handicapé. Ainsi, des glissements métonymiques se dégagent parfois une description hybride du personnage, dans laquelle s'enchevêtrent et son corps et les roues (ou roulettes) de son fauteuil roulant. Cette conception s'illustre de façon paroxystique dans ce portrait physique : « Moi aussi j'ai deux roues. Comme deux roues de vélo. Seulement les miennes, elles sont des deux côtés de mon corps inutile. » [*Les cent mille briques* : 9]. Les roues du fauteuil apparaissent véritablement comme une partie intrinsèque du corps de Simon. Ce motif des roues sert également à régir le système des personnages, en tant que signe distinctif entre les personnages valides et les personnages handicapés. Ces derniers sont alors réduits par transfert métonymique à leur mode de locomotion. Ainsi, Adam, le héros des *Infiltrés*, distingue-t-il « ceux qui marchent debout » et les « « deux roues » comme lui » [*Infiltrés* : 41]. Et une comparaison similaire s'établit dans cette assertion : « Ce n'est pas ma faute, si mes amis sont à quatre roues au lieu d'être à deux pattes ! » [*Non merci !* : 147]. La tournure « à la différence près qu'elle était montée sur roues... » [*Les ailes brisées* : 68] soutient un transfert métonymique des pieds aux roues réifiant qui tend, implicitement, à confondre le corps de Louise avec un meuble. Cette métonymie, ici *in absentia*, est explicitée par Bastien, dans *Un violon dans les jambes* : « comme si j'étais un meuble fragile monté sur des roulettes » [21].

Le déploiement du champ lexical des « roues » et de ses dérivés est significatif en ce sens qu'il renvoie à la mobilité du personnage ; une mobilité précisément favorisée par les roues du fauteuil roulant. Ces roues « motrices », « organes du déplacement »¹⁰⁴⁹ se rapportent donc aux actions des personnages. Celles-ci sont évoquées à travers le mouvement de rotation qui caractérise, par son étymologie même, la roue :

- un tour de roue...
- en quelques tours de roue... [*De l'autre côté du mur* : 35]
- d'un demi-tour de roue [*De l'autre côté du mur* : 69]
- d'un tour de roue, je me détourne et le laisse en plan [*Mes rêves au grand galop* : 17]
- en deux, trois tours de roue... [*Mes rêves au grand galop* : 19]

¹⁰⁴⁸ Ménard (S.), *op.cit.*

¹⁰⁴⁹ Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française. 4, op.cit.* p. 406.

Par cette récréation lexicale que convoque le leitmotiv des « tours de roue » se dévoile de façon imagée la particularité du mode de déplacement du personnage. Ces locutions entrent de fait en résonance avec les propositions verbales « je pivote » ou « je roule » dont de nombreuses occurrences jalonnent la narration des *Cent mille briques*.

A la prédominance du substantif « roues » et du verbe d'action « rouler », s'adjoint celle, sous-jacente, du participe passé « roulant(e) » qui particularise le « fauteuil roulant » ou la « chaise roulante ». De fait, dans son acception première, « roulant » signifie « qui roule ; muni de roulettes, de roues. »¹⁰⁵⁰ Cette même notion de mouvement est contenue dans la locution figurée « Sur les chapeaux de roues », employée au quatrième chapitre de *Je suis un autre*. Sur un mode ludique est dit le déplacement du personnage, à vive allure et « sur les roues de son fauteuil ».

Un transfert ludique de la métonymie peut également révéler une stratégie narrative de voilement du corps infirme. Ainsi, les parties « taboues » sont sciemment éludées : « je tourne mes roues » [*De l'autre côté du mur* : 28], « je roule donc sur des œufs » [*De l'autre côté du mur* : 83]. Ce même tabou langagier (et culturel) se retrouve dans *Les cent mille briques* : « -T'as raison. Il faut bien se dégourdir... Il allait dire les jambes mais il s'est retenu à temps. » [13], ainsi que dans l'album *Jésus Betz* :

« Prendre ses jambes à son cou », « baisser les bras », « prendre son pied », « se tourner les pouces ». J'ai toujours détesté ces expressions dès mon plus jeune âge, car je n'ai jamais eu ni jambes, ni bras. [5]

Si le corps handicapé se montre, contre son gré, il ne doit pas pour autant se dire... explicitement. Dès lors, ces stratégies d'évitement expriment une forme d'autocensure ou d'autocontrôle langagiers.

Dans ces conditions discursives la resémantisation des expressions idiomatiques permet alors de jouer avec *l'inter-dit* : elle entremêle le latent et le patent. S'exprime de cette façon la possibilité de s'affranchir (et peut-être même se jouer) de la norme aussi bien langagière que corporelle. En effet, le personnage handicapé se détourne de schèmes culturels signifiés par la langue commune qu'il se réapproprie alors afin de mieux se dire. De même, il prend ses distances avec le « mot d'autrui ». Sa « quête du mot *à-soi* »¹⁰⁵¹ est corrélée en quelque façon à une quête du corps à soi. À la suite de Jean-Marie Privat, nous dirons donc que la « manipulation symbolique des mots et des choses ouvre le texte à la rhétorique imagée de la figuration idiomatique [...] »¹⁰⁵²

¹⁰⁵⁰Rey (A.), *op.cit.*, p. 406. Le fauteuil roulant et la chaise roulante sont d'ailleurs cités en exemples.

¹⁰⁵¹ Bakhtine (M.), *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p.295.

¹⁰⁵² Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 86.

Le corps handicapé est le plus souvent représenté en « corpus apertus », exposé au regard d'autrui (et de fait point névralgique de la mise en texte et de la mise en images des récits). Il s'ensuit une valorisation de la singularité du personnage. Ed rétorque ainsi à ses camarades : « *Vous me trouvez différent hein ?! - Eh ben moi je vous trouve tous pareils !* » [Annexe : 18]. « Ed, le héros qui fait la différence »¹⁰⁵³ (et qui *de facto* s'individualise), se trouve ainsi dans une position symbolique de force. À rebours de cette représentation, s'esquisse celle du « corpus clausus », décrit à travers « l'euphémisation du corps, sa clôture »¹⁰⁵⁴. Dès lors, le corps se soustrait au regard de l'autre, de sorte que l'altérité est comme masquée ou même niée. Ces deux postures, parfois conjointes dans une même œuvre, sont tantôt en belligérance ou en tension, tantôt mises en dialogue, comme nous tenterons de le montrer.

¹⁰⁵³ Telle est la devise de *La bande à Ed*, exposée par la quatrième de couverture.

¹⁰⁵⁴ Privat (J.-M.), « Élias, Bakhtine et la littérature », Privat (J.-M.), Chevalier (S.) (dirs), *Norbert Elias et l'anthropologie*, « *Nous sommes tous si étranges...* », Paris : CNRS Éditions, coll. « Anthropologie », 2004, pp. 185-195.

II Corpus clausus

Si le corps est handicapé est, de prime abord, représenté à travers sa sur-visibilité, il relève dans certains cas de la posture corporelle du « corpus clausus » telle qu'elle est décrite par Norbert Elias, c'est-à-dire du « corps discret aux autres et à soi-même »¹⁰⁵⁵.

1. Postures de voilement, voire d'effacement du corps handicapé au sein de la narration et des illustrations

Les représentations du corpus clausus donnent lieu à des postures iconiques et narratives paradoxales, en ce sens qu'elles visent à montrer et à dire un corps qui s'efforce pourtant d'être dissimulé.

1.1. Liminarité du corps du personnage

Désincarnation du « corps de mots »

Certains récits montrent la désincarnation du corps handicapé, décrit alors comme un corps fuyant et *a fortiori* en marge. Dans cette posture, les personnages handicapés sont voués à devenir quasiment invisibles et insaisissables. Inès convoque ainsi l'image de l'inaccessible étoile : « Parfois, j'aimerais être comme une de ces étoiles et passer inaperçue au milieu des autres... », [*Mes rêves au grand galop* : 141]. De même, les deux petites boiteuses, - *La petite fille soulevant un coin du ciel* et *La petite fille incomplète* - sont mises en scène comme des personnages quasiment immatériels et, de fait, liminaires par état. Elles évoluent dans un entre-deux constitutif, étant donné qu'elles sont corrélativement incarnées et désincarnées. Aussi, paraissent-elles perdre pied et « corps ».

La petite fille incomplète est mise en scène, par le récit, comme une figure évanescence notamment par le motif de l'envol : « je me suis envolée » [7] ou « les feuilles s'envolent » [7]. Cet envol se traduit par les postures de dissimulation du corps et de l'être déjà évoquées :

- Je me cachais [16]
- Je mettais mes mains devant mes yeux, et je m'enfuyais dans mes rêves... [16]

¹⁰⁵⁵ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 107.

La fillette tente de se dérober à son propre corps, comme en témoigne son désir d'effacement du corps et de la voix : « Je marchais à pas très lents, je chuchotais mes secrets » [16]. Son corps estropié s'efface parce qu'elle perd pied, au sens propre comme au sens figuré.

Le motif circulaire de l'envol - en écho à la métaphore de l'incipit « je me suis envolée » - ressurgit, en guise de phrase de clôture : « je fais des bulles de savon, prison fragile de couleurs où mon image est si légère...et je m'envole dans la douceur du soir... » [28]. Les points de suspension, « idéogramme du latent »¹⁰⁵⁶, peuvent renvoyer à l'ailleurs, à l'envolée, à une ouverture et de la phrase et du monde décrit. Aussi leur récurrence, au sein de la narration, est-elle signifiante. Un nouveau départ s'esquisse, en filigrane, et corrobore son portrait de personnage aérien. Néanmoins, cette seconde fuite est désirée et non plus subie par le personnage. Elle est, de fait, évoquée avec optimisme et allégresse, par le biais des propositions « où mon image est si légère » et « dans la douceur du temps » [28]. Une même représentation onirique du monde et du corps se dévoile dans *La fée sans ailes*. La pureté et la fugacité de l'ailleurs des contes de fées est évoqué, par les motifs des bulles de savon, des plumes ou encore de la poussière. Une parenté littéraire lie clairement ces deux fillettes de papier, créées par Martine Delerm. Le motif poétique et euphémique de l'envol se retrouve également dans le portrait d'Estelle : « Il [M. Bancroche] ose à peine respirer, de peur que la petite fille ne s'envole. » [14]

La liminarité corporelle de *La petite fille incomplète* se manifeste également, sur le plan iconique, par sa liminarité chromatique et même monochromatique, en raison de la blancheur de sa peau et de ses vêtements, excepté les rayures gris clair de son tableau. Le teint blanc de sa peau la place, inéluctablement, dans la lignée de « Blanche-neige » du conte de Grimm.

[...] *Et tandis qu'elle cousait négligemment tout en regardant la belle neige au-dehors, la reine se piqua le doigt avec son aiguille et trois petites gouttes de sang tombèrent sur la neige. C'était si beau, ce rouge sur la neige, qu'en le voyant la reine songea : "Oh! si je pouvais avoir un enfant aussi blanc que la neige, aussi vermeil que le sang et aussi noir de cheveux que l'ébène de cette fenêtre!"* *Bientôt après, elle eut une petite fille qui était blanche comme la neige, vermeille comme le sang et noire de cheveux comme le bois d'ébène [...]*¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁶ Rault (J), *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, op.cit., p. 144. Et l'auteur d'envisager également que « la diffraction syntaxique opérée par les trois points peut se lire comme une forme d'exemplification de la diffraction du moi ayant lieu dans les scènes de délire », p. 185.

¹⁰⁵⁷ Grimm (J.), *Contes*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 144-157.

À l'instar de Blanche-Neige, « la petite fille incomplète » demeure, de manière constitutive, « blanche comme neige »¹⁰⁵⁸ et incarne alors un idéal de beauté féminine. Par ailleurs, la connotation de blancheur immaculée - qui structure l'univers diégétique - est actualisée, par cette assertion du protagoniste : « *Je n'aime que le blanc de la neige, le gris de l'hiver* » [15]. Comme dans le cas du motif de l'envol, celui du « blanc de la neige » met en valeur son intertextualité avec le conte merveilleux. Aussi peut-on imaginer que les espaces vierges ou blancs de l'album figurent le manteau blanc de la neige. Cet élément atmosphérique nourrit l'imaginaire de la petite fille ainsi que sa perception poétique du monde. Même lorsqu'elle décrit l'environnement dans lequel elle évolue - « *un printemps, un vrai printemps* » - elle recourt à cette métaphore insolite : « *un ciel de dragée et des anémones comme des étoiles de neige* » [13]. Ce corps-décor apparaît tout autant fantasmagorique qu'elle-même parce qu'il dépeint une saison hybride, à mi-chemin entre le printemps et l'hiver.

Les motifs de la dragée, du ciel, des fleurs ainsi que du blanc immaculé semblent présager le temps d'un mariage... Serait-ce au sien que la fillette rêverait alors? Le blanc évoque bien son état de petite fille - pure et innocente - par opposition au rouge, symbole du sang féminin. Elle serait alors pareille à un ange blanc, à l'instar de sa consœur « la fée sans ailes » qui se pare de plumes.

Les différentes acceptions du blanc s'imbriquent dans le portrait de Mélanie : de la blancheur virginale, immaculée et sacrée, à la blancheur utopique, ou encore à une blancheur plus pathologique et de fait a-normale. Par ce signe distinctif de l'incoloration du corps, la fillette est érigée en une figure évanescence, entravée dans un entre-deux constitutif. Paradoxalement, elle est conjointement incarnée et désincarnée. Se trouve ainsi nuancée la notion de blancheur idéale, associée dans notre culture à des valeurs spirituelles et morales exemplaires. La blancheur apparaît en effet achromatique et donc utopique puisqu'elle tend vers la diaphanéité et même vers l'immatérialité.

La « zone blanche », exempte de texte et d'image, symbolise un temps de vacuité, de silence et même de léthargie. Ainsi exacerbé, le blanc connote-t-il le désespoir de la fillette : « Elle [l'illustratrice] aurait dû me terminer, ou même - je l'ai souvent pensé- me froisser, me déchirer, me jeter ! » [10]. Aussi s'évertue-t-elle à se cacher, voire à se rendre quasiment invisible, aux yeux des autres. Un passage s'opère du blanc à l'achromaticité, signe d'un évanouissement de son être et du monde. Elle est d'ailleurs créée - à l'instar de ses camarades et du monde qui l'entoure - par une ombre, fugace, par essence. En témoigne le motif de

¹⁰⁵⁸ Grimm (J.), *op.cit.*, p. 155.

l'encrier, au premier plan d'une illustration [8] et qui porte l'inscription de « Blue shadow ». [Annexe : 25] De même, l'anaphore de la préposition « sans » signifie clairement la dissolution de son « moi » :

- une petite fille sans école, une petite fille sans ami... [19]
- Mon nom aussi était sans couleurs... [22]
- [...] et je me suis mise aussi à pleurer, mais les larmes aussi sont sans couleurs. [22].

Cette fillette représente donc un personnage liminaire qui se tient sur le seuil du monde des couleurs : « derrière le mur des couleurs était la vie » [19]. De même qu'elle est dénuée de couleurs, elle est privée de cet attribut majeur qu'est le nom. Par ces caractéristiques, est suggérée « une désagrégation de son être »¹⁰⁵⁹.

La liminarité chromatique traduit la liminarité ontologique de la petite fille de papier. Elle demeure véritablement dans une situation d'entre-deux, étant donné qu'elle se trouve à la fois parmi ses camarades et à la marge d'eux. Quant à la couleur blanche, elle figure la phase de mort symbolique, en raison de la notion de deuil qu'elle porte de façon latente ou patente en elle :

*Le blanc-nocturne, lunaire, froid, fait de vide, d'absence de couleurs, est couleur de passage, de mort : blanc du deuil des Reines blanches, de la lividité cadavérique, des suaires et des linceuls, des spectres et fantômes aux draps blancs. [...] C'est aussi la blêmeur, la candeur des dames blanches qui, selon la légende, apparaissent la nuit pour prévenir d'un danger.*¹⁰⁶⁰

Par son teint laiteux (quasiment livide), Mélanie s'inscrit dans la lignée culturelle des « Reines blanches » et incarne une figure ambivalente et liminaire de « *la-mort-dans-la-vie* »¹⁰⁶¹. *A fortiori*, le « trop-plein » ou l'excès de blanc, à l'œuvre dans l'histoire, fait glisser subrepticement l'univers de conte de fées à celui de l'au-delà :

*Quant au blanc c'est la couleur des êtres de l'au-delà, ... qui ont perdu leurs attaches corporelles. C'est pourquoi dans les apparitions, les fantômes sont blancs. Et ce n'est pas par hasard si le cheval blanc est appelé parfois invisible*¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁹ Patera, (T.), « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales* [En ligne], n° 35, 2014, p.11, consulté le 10 Mars 2017, disponible sur ; <http://peme.revues.org/5025>,.

¹⁰⁶⁰ Batchelor (D.), *La Peur de la couleur*, Paris : Autrement, 2001, pp. 15-16.

¹⁰⁶¹ Batchelor (D.), *op.cit.*, p. 15.

¹⁰⁶² Propp (V.), *Les racines historiques du conte merveilleux, op.cit.*, p. 228.

L'alliance paradoxale des langes et du linceul fusionne dans la zone marginale blanche des pages qui délimitent le texte et les illustrations. Ce seuil peut aussi être interprété comme une actualisation picturale de la locution « être dans les langes », en raison de son lien avec l'enfance de la fillette dont la naissance a été prématurée. La petite fille se trouve enlisée dans un espace ouvert, vierge et de fait indéterminé.

Frida incarne elle aussi une Reine blanche, elle qui est vêtue d'une robe blanche et qui est la captive d'un arbre linceul. [Annexe : 55] Elle est aussi plongée dans une nuit profonde et marquée par le tragique, comme le signifie aussi le motif de la lune pleurant. De cette impression de chaos se dégage toutefois la liminarité sublimée de Frida. Elle ressemble en effet à la Vénus de Boticelli.

A l'image de *La petite fille incomplète* et de *La petite fille soulevant un coin du ciel*, Rose (*Le complexe de l'ornithorynque*) est décrite à travers la dématérialisation symbolique de son corps et même de son être. Elle est appréhendée dans une situation d'entre-deux, entre sur-visibilité et invisibilité symbolique et donc entre incarnation et désincarnation. Tandis que son portrait physique la fige dans son statut de paralysée (signe de sa sur-visibilité corporelle), son portrait moral insiste sur son évanescence. Cette dernière est également signifiée par la diaphanéité de son apparence. Ses amis évoquent ainsi ses « yeux clairs comme les eaux du lac » [74] et « son beau visage blême et pathétique » [97]. Et Carla de remarquer que « Sous le soleil, son teint est presque transparent [...] » [23]. Rose ne tend donc à n'être qu'une chimère, une fille de l'ombre, à l'image de « l'enfant de l'ombre » [89] ou de « l'enfantôme » [51] qu'elle s'invente. Subséquemment, le corps de Rose est perçu tant dans sa matérialité, dans la réalité de son handicap que dans son immatérialité - en tant que corps rêvé et désiré de femme enceinte. Elle demeure une « éphémère et éternelle jeune fille »¹⁰⁶³. Du fait de son initiation inachevée, elle demeure enlisée dans une phase de marge marquée par sa liminarité physique et psychologique. Elle est emmurée dans son imagination, ses rêves et dans ce qu'elle nomme sa « ligne de fuite » [31]. L'épisode de dépression et d'hystérie qu'elle traverse s'apparente à de la folie et la plonge alors dans une phase de mort symbolique [84-85].

Postures d'effacement du « corps de dessin »

La liminarité du personnage de *La petite fille incomplète* passe aussi par des postures d'effacement du corps, au sein des illustrations. S'esquisse alors une stratégie iconique pour le moins paradoxale : montrer ce qui est caché. La fillette apparaît le plus souvent assise, parfois de profil, repliée ou recroquevillée sur elle-même [10] et significativement, de dos. Son corps

¹⁰⁶³ Scarpa (M.) : *L'Eternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola, op.cit.*, p. 200.

est continuellement entravé dans l'espace circonscrit d'une feuille de papier. Quant à son visage, il est dissimulé par ses bras [9], par des objets (un bol, p. 16, un gros pot à pinceaux, p.17) ou encore par un élément du décor, tel qu'un arbre [9, 13 ; Annexe : 25]. Cette posture de l'enfant caché derrière un arbre évoque une partie de cache-cache avec le monde tangible, à laquelle la fillette se livrerait, facétieusement. Par la fermeture et la dissimulation de son visage¹⁰⁶⁴, elle se dérobe mais aussi se protège du regard des autres enfants. Bien qu'elle soit parmi eux, elle n'expose pas la nudité de son visage.

La marginalisation iconique de cette petite fille est donc étayée par les procédés de composition de l'image. Elle n'est pas représentée à la même échelle que les objets et décors parmi lesquels elle évolue. Et, bien qu'elle soit le protagoniste principal, elle n'est jamais représentée au premier plan et se trouve même parfois retranchée dans un coin de l'espace du dessin principal [21, 17]. D'un point de vue structurel, l'illustration est secondaire par rapport au texte. De fait, l'illustration de la page 7 de l'album se situe en-dessous du texte. La fillette est figée, de manière quasi constante, à l'intérieur d'un petit cadre rectangulaire, analogue à la vignette des bandes dessinées. Ces vignettes se situent à la marge de la pleine page blanche de l'illustration. Elles dévoilent une séquence narrative et picturale à chaque fois différente.

Quant aux stratégies d'effacement et de fermeture du corps de *La petite fille soulevant un coin du ciel*, elles déterminent aussi bien la narration que les illustrations. Son corps handicapé est éludé par les illustrations qui n'en montrent aucun signe manifeste. Seul son immobilisme - personnage figé dans la position assise - renverrait à la notion de handicap. Elle n'apparaît, qui plus est, que dans trois illustrations ainsi que dans la première de couverture. Elle est souvent montrée assise, la tête baissée ou de dos. Son corps, « clos et refermé sur lui-même »¹⁰⁶⁵ est donc aussi représenté de façon euphémisée et s'impose véritablement comme un *corpus apertus* : « le corps d'expression s'auto-limite dans le libre exercice de ses mouvements »¹⁰⁶⁶. Aussi, Estelle est-elle dessinée assise, immobile, les jambes croisées, ainsi que les yeux fermés. Le paysage hétéroclite¹⁰⁶⁷ où se mêlent des éléments

¹⁰⁶⁴La dissimulation du visage de l'héroïne de *La petite fille incomplète* et de *La petite fille soulevant un coin du ciel* atteste d'un processus de désincarnation. Le visage est, de fait, le signe manifeste de l'individualité, de l'altérité mais aussi de la vulnérabilité du sujet, comme l'a notamment démontré l'éthique de Lévinas. En effet, « le mot visage, du latin *vis, visus*, tout comme le terme allemand *Gesicht* (qui dérive de *sehen*), désigne ce que l'on présente à la vue d'autrui, ce qui est vu, le visible. », in Benaroyo (L.), « Le visage au-delà de l'apparence. Lévinas et l'autre rive de l'éthique », *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, n. 20, 2016 /1, p. 217.

¹⁰⁶⁵Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁶⁶Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 2.

¹⁰⁶⁷ Alors que la fillette apparaît, plus loin dans l'album, comme animalisée en étoile de mer, le piano est, ici, quasiment animalisé par ses pieds qui ressemblent à des pattes d'animaux. D'où la résonance avec les tableaux de Dali, dans lesquels les éléments réalistes sont métamorphosés, recrées, au travers de la subjectivité du regard du peintre.

marins à des éléments artistiques abonde dans le sens de la liminarité corporelle et sociale du personnage. Le texte de la page 48 fait écho, rétrospectivement, à cette illustration de la page 36 : « Assise devant le piano tapissé d'algues et de coquillages, la petite fille se tient curieusement immobile. [...] Mais la fillette ne bouge pas plus qu'une poupée de cire. » Son infirmité est explicitement signifiée, par cet alter ego imaginaire avec lequel elle partage la même inertie du corps. L'allusion à la « poupée de cire » renvoie également à la malléabilité du corps, alors mouvant. De même, le corps figé de la fille évoque celui d'une statue. Sa jambe boiteuse est comme statufiée et à l'origine d'« un déséquilibre du passage »¹⁰⁶⁸. Estelle se trouve, en somme, au seuil du règne de l'inanimé. La liminarité de son corps (à l'instar de celui de sa poupée) est suggérée non seulement par son immobilité mais aussi par le silence auquel est soumise la figure de la poupée, au visage « impassible et muet »¹⁰⁶⁹ (voire quasi mort). Cette liminarité corporelle induit celle du monde, à travers l'impression de vacuité.

La désincarnation de *La petite fille soulevant un coin du ciel* est signifiée, de prime abord, par son « prénom en forme de question ou d'exclamation », Estelle, qui est le quasi homophone d'« Est-elle ? ». Son nom, par « la montée mélodique finale »¹⁰⁷⁰ de l'intonation transcrit ainsi symboliquement une marque d'oralité, parlée ou silencieuse. Se révèle son identité vacillante, à l'image de son corps. En effet, ce sens onomastique remet littéralement en question ou en doute l'être du personnage, comme le corrobore l'inversion du sujet et du verbe (qui est précisément le verbe « être »). Son prénom apparaît, de façon récurrente, sous la forme d'un vocatif : « Estelle ! Oh ! Estelle ! » [36]. Ce signe onomastique constitue un signe expressif de communication puisqu'il sert à interpeller ou, tout du moins, à capter l'attention d'autrui¹⁰⁷¹. Estelle est donc dans la posture de celle qu'on appelle, tout en questionnant tacitement son identité même.

La fugacité de son corps se manifeste à travers son portrait flou et éthéré [24], sur lequel son visage n'est pas visible, qui plus est. Elle est perdue dans l'immensité d'un paysage lumineux, quoiqu'hivernal et qui - par son caractère merveilleux ainsi que par ses couleurs pastel - s'avère lui-même immatériel. Cet insaisissable décor corrobore l'impression de mirage que la fillette évoque, à l'image de son reflet ou « réfraction poétique »¹⁰⁷² qui est estompé

¹⁰⁶⁸ Ménard (S.), « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'À une passante de Baudelaire », *op.cit.*, p. 646. Cette étude met en correspondance « la jambe de statue » de la femme décrite par Baudelaire et la boiterie symbolique.

¹⁰⁶⁹ Bandet (J.), *L'enfant et les jouets*, « Chapitre VIII : Un jouet par excellence : la poupée », *op.cit.*, pp. 125-135 et p. 127.

¹⁰⁷⁰ Martin (P.), « Ponctuation et structure prosodique », in *Langue française*, n°172, 2011/4, p. 101.

¹⁰⁷¹ Causse (R.), *La langue française fait signe(s)* : Paris : Éditions du Seuil, 1998. Tel est le sens précisément endossé par le point d'interrogation : « Le point d'interrogation interpelle, sonde, consulte, interroge et souhaite capter l'attention. » (p. 205)

¹⁰⁷² Chastel (A.), *Le tableau dans le tableau*, *op.cit.*, p. 54.

dans le lac¹⁰⁷³. Son corps se fond avec la nature qui l'entoure et avec laquelle elle arbore le même dégradé de blanc, de bleu et de vert. Les autres portraits d'elle la dépeignent également dans cette osmose avec le décor mi-réaliste, mi-merveilleux. Elle est parfois saisie dans une union symbolique des corps, avec son acolyte et passeur, Monsieur Bancroche. Leurs corps figurés, assis, côte-à-côte et de dos se dégagent d'un paysage de nuit, semblable à un soleil couchant¹⁰⁷⁴. Leurs corps, comme posés au pied d'un saule, sont montrés dans le recueillement (dans leur introspection et dans la nature) et ils se ressemblent par leur posture, leurs courbes et les couleurs de leurs vêtements, là encore, en harmonie avec celles du paysage. Ces corps fermés et policés se caractérisent par leurs traits fins et épurés, ainsi que par la dissimulation de leurs visages. Le fini et l'inertie des corps des personnages contrastent avec l'infini et l'aspect mouvant de la nature, qui domine d'ailleurs les illustrations.

Le corps désincarné d'Estelle revêt aussi la forme d'un corps rêvé ou un corps de substitution, qui est alors sublimé. Aussi, la figuration d'une imposante et magnifiée étoile de mer sur le sable évoque-t-elle l'anamorphose de la fillette. Estelle se confond avec l'étoile de mer qu'elle a ramassée et qui la guide, au fil de son initiation. Elle se fait symboliquement, à son tour, étoile de mer. Cet enchevêtrement d'un élément marin et d'un élément humain s'exprime par la paronymie qui lie le prénom « Estelle » au substantif « Étoile ».

La représentation d'Estelle en chimère est signifiée par l'appellation « petite ombre fragile et claudicante... » [16] qui met en relief son état de vulnérabilité, au travers de l'emploi des adjectifs « petite » et « fragile », ainsi que des points de suspension. Ce signe de ponctuation - tout en signalant une interruption phrastique - connote l'inachèvement corporel d'Estelle. Son portrait illustre le « processus de fermeture du corps », caractéristique de « l'homo clausus », auquel se réfère Norbert Elias. Aussi, le corps de la fillette est-il dépeint comme un « corps clos et refermé sur lui-même » et éminemment retenu ou discret : « Sur le sable mouillé, ses pieds nus volent sans un bruit, effleurant à peine l'écume blanchâtre étalée par la mer... » [35]. La préposition « sans », la locution adverbiale « à peine », ainsi que les verbes « voler » et « effleurer » évoquent le caractère aérien et éthéré du corps d'Estelle. La perte symbolique de contact avec le sol - qui entre en résonance avec sa boiterie - est aussi signifiée par la proposition : « Elle s'y engage sur la pointe des pieds » [20]. Elle ne prend pas pleinement

¹⁰⁷³ La fillette se mire dans le miroir de l'eau, tel Narcisse. Ce face à face avec son reflet dit, néanmoins, davantage la dissolution du corps que la captation de son image. Sont, ainsi, mises en avant sa solitude et sa marginalité, en regard à l'immensité de la nature.

¹⁰⁷⁴ Ce mode de représentation entre en résonance avec les tableaux du peintre romantique, Caspar David Friedrich qui ne peint que des personnages de dos, dans une nature quelque peu surréaliste. L'analogie entre les tableaux de ce peintre, à l'instar de « Homme et femme contemplant la lune » et les illustrations de *La petite fille soulevant un coin du ciel*, relève également de la mise en scène d'un paysage de nuit et de l'exacerbation du motif iconique de l'arbre.

contact avec le sol et elle perd donc symboliquement pied. Le récit ne cesse, d'ailleurs, de dire la retenue extrême du corps d'Estelle, comme en atteste l'expression « à pas très lents ». Songeons aussi au motif prégnant de l'ombre qui jalonne le portrait de la petite fille :

- flocon de brume [20]
- Toute frissonnante dans l'ombre glacée, Estelle avance encore. [8]
- Légère comme l'ombre de la mouette, elle file plus vite que les chevaux indiens, Estelle ! [35].

Ce motif de l'ombre apparaît comme lancinant puisqu'Estelle, elle-même, non seulement demeure dans l'ombre mais n'est qu'une ombre. Son ombre (associée à celle de Monsieur Bancroche) s'esquisse, de façon quasiment imperceptible, au seuil d'une des illustrations de l'album [15]. Elle est alors recluse dans la phase de marge de son initiation, qui se tient dans l'espace du saltus : « Alors elle va se cacher à l'ombre d'un rocher, ou dans un recoin sombre de la forêt. Là, elle s'assoit sur un coussin d'herbes. Et elle baisse les paupières... » [19] Se manifeste bien le désir de désincarnation d'Estelle qui passe par le dessaisissement de son propre corps au monde. Quant aux points de suspension, ils renvoient au signe du fuyant et de fait à l'espace de la latence, du non-dit ou encore de l'inconnu, du néant.

Un autre exemple de ces postures d'effacement symbolique du corps handicapé est donné par l'autoportrait sur lequel se conclut *La poupée cassée*. Elle est représentée, assise, toute droite et donc statique, les genoux pliés, sur une chaise. Seule son immobilité atteste de son corps devenu handicapé. Ses jambes inertes sont dissimulées par un drap blanc, drapé. Cet autoportrait donne lieu à une récréation et même à une sublimation du corps paralysé par l'art. Celui-ci est alors transcendé et même normalisé, à travers les effets d'euphémisation, tels que le drap. A travers cette scène, sont brouillées les limites entre le dedans et le dehors du tableau mais aussi entre la Frida peinte et celle de la fiction. Ainsi, le drap se prolonge hors du cadre et de même, le cadre de la chaise de Frida - dépeint sur le tableau - se confond avec le chevalet - sur lequel il est posé, au sein de l'illustration-cadre. Ce jeu métaleptique a partie liée avec le thème du dédoublement des corps, des mondes et somme toute, avec la liminarité notamment corporelle du personnage de Frida.

Quant au portrait de Jésus Betz, il se cristallise autour de sa caractéristique distinctive principale de garçon au corps tronqué ; comme le signifie l'appellation récurrente de « homme-tronc », sur laquelle s'ouvre l'incipit de l'album : « Je m'appelle Jésus Betz, l'Homme-Tronc » [*Jésus Betz* : 5]. Cette expression est employée, dans un sens tantôt dénotatif, tantôt connotatif et aussi bien négativement que positivement. D'où la désignation affective à laquelle recourt

le personnage de Mamamita (autre figure maternelle et protectrice de l'enfant) : « son petit-homme-tronc-soprano » [13]. Cette périphrase renvoie à l'ambivalence du personnage, situé entre deux âges et deux états : celui d'enfant et celui d'homme. Sa liminarité se trouve par là-même renforcée. Son corps diminué - réduit à un visage et à un tronc - est aussi dissimulé ou occulté par des jeux d'ombre et de lumière. Sur la première de couverture, il est dans une posture d'entre-deux puisqu'il est à la fois voilé et dévoilé par le rideau de scène. Bien qu'il se trouve sur le seuil de la scène, seul son visage est visible. D'autres illustrations misent sur ce même mode de figuration, dans lequel le visage est projeté dans la lumière, tandis que le corps amputé est rejeté dans l'ombre. La couleur sombre de ses vêtements accentue cet effet de dissimulation. En tant que *corpus apertus*, il est souvent représenté de profil et avec parfois les yeux fermés. De même, il est souvent situé dans le prolongement du personnage qui le porte, tel que sa mère. La première illustration est imprégnée d'une atmosphère sacrée que confère la lumière qui illumine, de quelque façon, les visages de la mère et de Jésus Betz, bébé. Son corps apparaît également sacralisé par les traits emplis de pureté de son visage endormi. Ce portrait iconique au sein duquel Jésus Betz repose sur le corps de sa mère, entre dans la lignée du thème classique de « La Vierge et l'enfant » de la peinture de la Renaissance. Se trouve ainsi renforcée l'homologie, principalement onomastique, entre Jésus et Jésus Betz - explicitée par la mère de ce dernier : « Mais mon p'tit Jésus n'est amour comme not' Christ! » [9] L'album s'ouvre d'ailleurs sur l'intertexte biblique, par le biais du titre ainsi que de l'incipit : « Je m'appelle Jésus Betz, l'Homme-Tronc. Prénommé ainsi par Mademoiselle Betz ma mère, le jour de ma naissance, le 24 décembre, 1894, à minuit. « P'tit bout d'vie », « P'tit amour ». Son « P'tit Jésus » à elle était né. » [5] Se manifeste ainsi une représentation christique du personnage qui est, lui aussi, né à minuit, un 24 Décembre.

Jésus Betz est fréquemment montré dans la continuité du corps de sa mère avec lequel il est alors assimilé, par l'harmonie des courbes et des couleurs leurs habits. La mère, dans une attitude éminemment protectrice, ne forme d'ailleurs qu'un avec son fils qu'elle serre dans ses bras. Aussi, ses bras et ses jambes se substituent-ils, aux membres manquants de son fils. Quant à la tristesse des visages, elle renvoie à la fermeture de leurs corps. Ils sont tous deux bannis de l'Église (représentée par l'austère personnage du Pasteur). L'exclusion de Jésus Betz est due à son anormalité qui est perçue par le Pasteur comme une monstruosité. L'air accablé du duo formé par la mère et l'enfant, tout comme l'omniprésence des couleurs sombres, concourent à une dramatisation de cette scène de discrimination et d'humiliation.

Lorsque Jésus Betz n'est pas porté, son corps est posé sur un objet (tel un buste en sculpture) qui sert aussi de compensation à son manque de mobilité. Son inachèvement

corporel est, par ailleurs, voilé par les objets qui le masquent quelque peu et qui épousent les lignes de son corps. Aussi, lorsqu'il est posé sur une chaise, Jésus Betz est mis à la même hauteur que ses camarades de la chorale. Son infirmité est amenuisée par la chaise, ainsi que par les couleurs sombres et les ombres de l'illustration. Ses yeux sont fermés, à l'inverse de ceux de ses acolytes qui sont eux grands ouverts et qui brillent. Jésus Betz semble être replié dans une posture de recueillement. Lorsqu'il accède à la fonction de vigie, son corps attaché au mât d'un navire, est ainsi montré dans sa verticalité. [Annexe : 12] L'obscurité masque quelque peu son corps incomplet et la couleur sombre du vêtement qu'il revêt se confond avec le mât. Cette représentation signifie, corrélativement, une aliénation corporelle et une source de liberté. Jésus Betz s'affranchit de sa dépendance aux corps des autres et du haut de son mât, il domine le paysage marin. Il est dépeint dans une posture de contemplation au monde et d'émerveillement, comme en attestent ses yeux ouverts. Cette représentation entre en résonance avec celle du marin Ismaël dans *Moby Dick* qui est véritablement captivé par la vue du « mystique océan ».¹⁰⁷⁵ Les sens de Jésus Betz – « son œil de lynx » [10] et sa voix chantée - sont mis en éveil et valorisés.

A travers son portrait de vigie, Jésus Betz est saisi à travers une posture aussi bien corporelle que sociale. Il est valorisé par son « savoir-faire » : « Personne n'a jamais vu de meilleur vigie. Je repère le souffle des baleines à des mille à la ronde. » [10] Est donné à voir son passage de la *domus* maternelle et protectrice au *saltus* de la mer, infinie et imprévisible. Ce *saltus* renvoie à un univers strictement masculin, cette fois-ci. Quant à l'évolution corporelle de Jésus Betz, elle suit l'évolution temporelle de son initiation, qui est rythmée, chronologiquement, par la mention de dates biographiques.

La singularité de Jésus Betz est parfois montrée plus perceptiblement, à travers la petitesse de son « corps raccourci »¹⁰⁷⁶. Ce dernier est réduit à n'être qu'un corps-objet qui est, par exemple, tiré dans un chariot. [Annexe : 12] Seuls sont visage et ses épaules sont visibles. Son corps, relégué à l'arrière-plan et en contre-plongée, est véritablement perdu dans le décor de l'illustration et comme « écrasé » par les autres personnages. Il est notamment dominé par les deux hommes soigneurs du cirque, qui se tiennent, eux, debout sur leurs jambes. Néanmoins, la sorte de maison à roulettes, portative qui transporte Jésus Betz compense la mobilité dont il est privé - par sa fonction ambulatoire - et lui donne même accès au monde itinérant du cirque. Elle se rapproche d'ailleurs de la roulotte de sa bien-aimée. A l'inverse, la

¹⁰⁷⁵ Melville (H.), *Moby Dick*, Paris : Édition Phœbus, 2005 [1851].

¹⁰⁷⁶ Et le poète Scarron, lui aussi, homme-tronc de proclamer : « Je suis un recueil d'accidents. Hôpital allant et venant. Mon pauvre corps est raccourci. Ma poitrine est toute convexe, Enfin je suis tout circonflexe [...] » (Vers cités, in Monestier M., *Les Monstres, histoire encyclopédique des phénomènes vivants, des origines à nos jours*, Paris : Le Cherche Midi, 2007, p. 148.)

soumission corporelle qui le caractérise est signifiée syntaxiquement par sa position d'objet et par le sens passif de la tournure verbale « me déposer » : « Le soir même, Pollux accepte de me déposer au pied de la roulotte de Suma Katra [...] » [26] L'expression « au pied de la roulotte » est signifiante puisque, d'une part, elle renforce l'idée de dépendance et, d'autre part, qu'elle joue avec le mot tabouisé, par Jésus Betz, de « pied »¹⁰⁷⁷. De la même manière, il apparaît, sur l'illustration correspondante, non seulement au pied de la roulotte mais aussi aux pieds de la femme aimée. [Annexe : 13] Se trouvent donc marquées et accentuées par le jeu de lumière, la distance et la hiérarchie entre les corps des amoureux. Le corps amoindri de Jésus Betz - « la moitié d'homme »¹⁰⁷⁸ ou « le demi homme » - fait face à celui longiligne de Suma Katra et il est lié, affectivement, à lui par l'interaction des regards. Cette scène évoque explicitement le *topos* de la déclaration de mariage où l'homme se met à genoux devant sa femme.

Le récit met l'accent, tantôt sur son corps handicapé, tantôt sur son corps d'artiste. Lorsqu'il « brille » sur scène, il ne demeure plus à l'ombre de l'image mais est, à l'inverse, mis en avant dans la lumière. La valorisation de son corps d'acteur de cirque est signifiée par sa tenue de scène ainsi que par son podium, orné d'étoiles jaunes. Les regards des personnages se tournent sur lui - sur son visage plus précisément - et le mettent dès lors au centre et de l'action et de l'illustration. [20 ; Annexe : 13] Son corps morcelé apparaît comme un corps « policé » qui se manifeste, avec retenue, et qui est sobrement posé sur un podium. A sa prestation en solo, succède celle en duo avec l'acrobate, Suma Katra, avec laquelle il fait véritablement corps. [28 ; Annexe : 14] Ce duo entre une jeune femme muette et un jeune homme au corps singulier fait écho à celui formé par Dea, la non-voyante et Gwynplaine, le monstre au masque riant de *L'homme qui rit*. Ces deux protagonistes hugoliens endossent le rôle d'acteurs, lorsqu'ils se produisent à ce théâtre ambulant qu'est « le théâtre de la Green-box »¹⁰⁷⁹ Le final de l'interlude « *Chaos vaincu* »¹⁰⁸⁰ donne à voir la rencontre de l'Homme, Gwynplaine, avec la créature séraphine, Dea, incarnant à la fois une voix emplie de pureté, de solennité, et la clarté. Et Hugo d'évoquer l'image du clair-obscur¹⁰⁸¹ pour figurer l'alliance de l'ombre, dont Gwynplaine, « le monstre épanoui »¹⁰⁸² jaillit et de la lumière que symbolise la

¹⁰⁷⁷ Aussi, Jésus Betz affirme-t-il abhorrer les expressions tournant autour des syntagmes des jambes, des bras ou des pieds ; membres dont il est lui précisément dépourvu.

¹⁰⁷⁸ Héritier (F.) « Une figure multivalente. La "moitié d'homme" », *L'Homme*, 2005/2 n° 174, p. 7-10. Toutefois, si Jésus Betz pourrait être considéré comme une « moitié d'homme », ce n'est pas selon une « coupure verticale » (comme l'explique Françoise Héritier, p. 8), ne laissant alors voir qu'un seul côté du corps, mais plutôt à travers une coupure horizontale.

¹⁰⁷⁹ Hugo (V.), *L'homme qui rit*, *op.cit.*, p. 374.

¹⁰⁸⁰ Hugo (V.), *op.cit.*, p. 376.

¹⁰⁸¹ Hugo (V.), *op.cit.*, p. 379.

¹⁰⁸² Hugo (V.), *op.cit.*, p. 378.

céleste Dea. Cette même représentation se fait jour, dans *Jésus Betz*, dans l'illustration qui dépeint le duo formé par l'homme-tronc et la « fée » trapéziste. Cette dernière apparaît dans la lumière des projecteurs, tandis que Jésus Betz reste dans l'ombre et tout en haut de l'image, et donc dans une position liminaire. Son amie trapéziste l'entraîne, lors de son numéro d'équilibriste, en le soulevant d'une main, au-dessus d'elle. Le corps droit et tronqué de Jésus Betz se situe ainsi dans la continuité de celui, souple et ondulant, de sa fée. Leurs deux corps sont magnifiés et par leurs élégants costumes, ainsi que par le décor. L'osmose artistique de Jésus Betz et Suma Katra crée une transcendance des corps par l'art, analogue à celle qui touche Dea et Gwynlaine, lors de leurs prestations de « *Chaos vaincu* ». Quant au corps de Jésus Betz, plus particulièrement, il semble moins s'écarter du canon esthétique du corps valide et beau. Son initiation accomplie achoppe sur ce moment d'agrégation au monde artistique, au cours duquel il triomphe de son corps atrophié. Le récit se conclut, en somme, dans une dimension euphorique, sur une valorisation de Jésus Betz. De même, son don pour le chant est mis en avant et non plus son corps inachevé. Ses différents portraits physiques et biographiques, saisis dans un entre-deux, « corpus apertus » et « corpus clausus », témoignent de son ascension sociale. De phénomène vivant dans « des bar mal famés » [17] - à l'image des baraques ou des foires de monstres, du XIX^{ème} siècle, en Europe -, il s'expose en tant qu'artiste singulier, dans un cirque, puis réussit à s'imposer, au sein de son duo avec Suma Katra, uniquement grâce à sa voix de soprano, dans les théâtres et dans les opéras. Cette apothéose est mise en exergue par Jésus Betz : « Je chante comme un dieu amoureux tandis qu'elle m'emporte aux cieux en musique, à bout de bras ou de jambes. Elle exécute, devant un public envoûté par ma voix, des chorégraphies périlleuses invraisemblables » [29]. Le duo des deux amoureux - qui touchent le ciel et atteignent, de fait, le sublime¹⁰⁸³ - évoque une envolée au-delà du monde terrestre, dans un monde aérien et transcendant. La montée aux cieux de Jésus Betz prend un caractère céleste, au sens physique et spirituel du terme, comme le sous-tendent son prénom et sa naissance, sous le signe du sacré. Il se compare, qui plus est, lui-même à « un dieu ».

1.2. Mise en abyme du corps et liminarité

La mise en marge des personnages de *La petite fille incomplète* repose sur des métalepses, intradiégétiques, qui décroissent et brouillent les différents espaces iconographiques. Les personnages paraissent s'affranchir des limites marquées entre l'image principale - l'image cadre - et l'image secondaire - image insérée. La fillette de papier tente

¹⁰⁸³ Jésus Betz est aussi, symboliquement, sublimé par l'amour, à l'image de Quasimodo et de Gwynlaine.

véritablement de sortir de son dessin puisqu'à la sixième page de l'album, elle apparaît debout, les bras grands ouverts. Est donné aussi à voir son jeu, à la fois de dissimulation et de dévoilement des personnages, qui sont simultanément « regardants » et « regardés ». Deux enfants surgissent de derrière l'espace du dessin et se tiennent, de fait, sur le seuil de la zone blanche de la pleine page, afin d'épier la petite fille [21 ; Annexe : 26]. Cette dernière observe, elle son camarade peindre l'arbre sur lequel elle se trouve perchée, tout enclavée qu'elle est dans sa vignette [27]. Le motif de la fenêtre pourrait être convoqué et réactualisé, en tant qu'espace ambivalent, synonyme à la fois d'enfermement et d'ouverture sur le monde.

Ainsi, à travers ce seuil toujours double, c'est une relation du sujet au monde qui se joue, relation en réalité ternaire, entre l'intérieur, l'extérieur et un œil mobile qui regarde et articule la disposition des espaces.¹⁰⁸⁴

L'univers fictionnel décrit est, non seulement figé, mais aussi clos sur lui-même et ainsi amené à se répéter. L'autoréférentialité du récit est figurée par les motifs du miroir qui reflète le visage - alors, doté de couleurs - de l'héroïne [28], ainsi que par la ronde des enfants [17]. Cette circularité ou cette réflexivité repose, essentiellement, sur des jeux de miroir et de la mise en abyme ou de l'enchâssement de dessins¹⁰⁸⁵. Le décor dessiné sur une feuille de la page 6 et dans lequel est enserrée la petite fille de papier, se trouve alors inséré dans le dessin principal. Ce paysage inaugural n'occupe pas la pleine page de l'album mais il est, lui aussi, délimité par un cadre et il est simplement esquissé, comme l'illustrent ses couleurs froides et atténuées. La structure diégétique est mise en boucle, à travers le procédé de l'emboîtement d'images représentant la petite fille incomplète. Dès la première page de la couverture est créé ce jeu de miroir, quoique de façon inversée. Au centre du cadre premier de la couverture, s'ouvre une fenêtre, au sein de laquelle est adossée la fillette. Sa représentation en couleurs, correspond à son portrait achevé et donc final. L'image reproduite, dans le coin droit et inférieur du cadre premier, se trouve dans un sens diamétralement opposé. Elle est, cette fois-ci, dépourvue de toutes couleurs et renvoie, de fait, au portrait initial et principal de la fillette de papier. Ce dispositif réflexif se cristallise autour de la « fenêtre ouverte qui conjugue regard sur soi, regard sur l'autre et sur le monde. »¹⁰⁸⁶ La fenêtre qui l'encadre s'ouvre sur une autre qui n'est qu'une autre image d'elle-même. Elle se focalise foncièrement sur son

¹⁰⁸⁴ Del Lungo (A.), *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 2014, p. 8.

¹⁰⁸⁵ Ce phénomène de reduplication d'un portrait que dévoilent les motifs du tableau et du miroir entre en résonance avec la tradition picturale. Tel est l'objet d'étude exposé par André Chastel (1978), dans son essai *Le tableau dans le tableau, op.cit.*

¹⁰⁸⁶ Del Lungo (A.), *op.cit.*, p. 186.

intériorité et sur son espace de rêverie. La fillette postée à la fenêtre n'est pas seulement dans une attitude passive mais également dans une posture créative, de représentation. Elle se fait œuvre, par le « tableau-fenêtre » qui la dévoile, tout en ouvrant sur la métapicturalité de l'album. La première de couverture anticipe de manière suggestive sur le dénouement et de l'intrigue et de l'initiation du protagoniste. La démultiplication de son « moi » donne à voir l'imbrication de ses différentes actions et, en somme, de différentes strates temporelles du récit. La petite fille n'a de cesse de se rêver et de se dessiner. Elle fait ainsi figure de personnage rêveur et rêvé ou encore, tour à tour, peinte et peintre [21], à l'image de Frida, dans *La poupée cassée*. Si elle se constitue comme un être de papier et donc créé, elle (re-) crée, elle aussi, le monde qui l'entoure. L'un de ses tableaux s'enclasse, alors dans le dessin qui la dépeint.

L'album *La poupée cassée* joue également sur la réduplication répétée et subtile, en raison de ses variantes, du portrait de l'héroïne. Se trouvent mis en abyme le corps de sa chimérique poupée, son corps d'« être de papier », ainsi que son corps photographié ou encore peint. Dans cette mise en boucle, se trouve aussi convoquée, tacitement, la figure réelle du peintre Frida Kahlo dont l'histoire et le regard artistique sont recréés, grâce à la référence à ses autoportraits, notamment. Le thème du double est, en effet, prégnant dans la peinture de Frida Kahlo, à l'image de son double autoportrait « Les deux Frida » qui dévoile la dualité de sa personnalité, de ses statuts sociaux¹⁰⁸⁷, ainsi que de ses deux corps. L'album *Frida* joue, lui aussi, sur ce même thème, en dépeignant l'amie imaginaire d'elle-même comme une véritable double d'elle-même [Annexe : 54]. Cette illustration est, qui plus est, accompagnée de ces paroles : « Entre en scène, côté jardin, son double imaginaire. Elle s'appelle aussi Frida. » De même que pour *La petite fille incomplète* et *La petite fille soulevant le coin du ciel*, le corps de Frida est saisi à travers une vertigineuse et symbolique mise en abyme qui induit un effet de saturation. Cette conception touche à la liminarité du personnage dont le corps démultiplié est morcelé et dont l'identité est brouillée. Aussi, le principe de ce qu'on pourrait appeler « le corps abîmé/abymé » investit-il tout autant le domaine du visuel que du textuel. Dans *La poupée cassée*, un premier jeu de miroirs représente Frida en position debout et en couleurs, avec sa palette de peinture dans une main et un pinceau dans l'ordre. Ce même portrait se trouve réfléchi, au sein d'un cliché photographique, en noir et blanc, posé derrière elle. Par un effet métaleptique, son bras droit plié tenant un pinceau, semble sortir du cadre. Ce « portrait vu »¹⁰⁸⁸ entre en résonance mais aussi en opposition avec l'autoportrait sur lequel se clôt l'album et qui dépeint, quoiqu'implicitement, son corps frappé de paralysie. Sur cette dernière

¹⁰⁸⁷ La Frida, mariée, versus la Frida, divorcée et affligée.

¹⁰⁸⁸ Hamon (P.), *Le personnel du roman*, op.cit., p. 152.

illustration, le modèle se substitue donc à la fillette peintre de l'histoire-cadre. Frida n'est plus qu'une image d'une image ou une « figure encadrée » [49]. Son portrait s'achève ainsi, corrélativement, sur la désincarnation de son corps et sur sa réincarnation en être de peinture.

Ce même procédé de « l'image abymée »¹⁰⁸⁹ se fait jour au sein de *La petite fille soulevant un coin du ciel* et renforce, dès lors, la liminarité consubstantielle au corps du personnage handicapé. La première de couverture illustre ce dispositif de duplication du corps de la fillette, à travers un effet de miroir. La fillette et son double, assises côte-à-côte, sont représentées dans une parfaite symétrie et figées dans la même posture passive de repli du corps. De même, la structure circulaire du portrait évoque la stagnation et donc l'enfermement corporel de la fillette.

Somme toute, les portraits des personnages handicapés, véhiculés par des objets mettent à distance le protagoniste avec son propre corps, que ce soit son corps actuel ou son corps, valide, antérieur. Tandis qu'il est à la fois le regardeur et le regardé, son corps, saisi dans cette même réflexivité, est conjointement objet et sujet de ces portraits « vus ». Deux images hétérogènes du corps du protagoniste se trouvent, parfois, entremêlées dans un « jeu de réflexion contraire »¹⁰⁹⁰ qui à la fois oppose et juxtapose le corps valide et le corps handicapé. Cette opposition est non seulement d'ordre corporel mais aussi spatial puisqu'elle sépare l'avant de l'accident à l'après. Par le biais du cliché photographique, le personnage, dans le temps présent de la narration, est confronté, par un effet d'analepse, avec son ancien corps valide. Se dégage, ainsi, le « pouvoir de résonance du motif » ; son pouvoir de signifiante, également¹⁰⁹¹. La photographie, à l'inverse du miroir, ne donne pas à voir deux images semblables du personnage mais bien deux facettes antinomiques. Rose tient un rapport obsessionnel avec le cliché de « la petite fille du passé » [10] qui touche et à une époque révolue et à un corps qui n'est plus.

C'est une photo d'avant, juste avant l'accident. Personne ne sait ce qui se passera le lendemain. Je cours de toutes mes jambes vers l'objectif, heureuse. C'est la dernière photo de moi avec mes deux jambes vivantes... Ensuite, ce sera la chute, de l'arbre [...], la chute dans le vide. Parfois, cette photo me fait du bien, d'autres fois, du mal. Ce n'est pourtant qu'un tout petit rectangle de papier... [61]

Ce passage dit la mort symbolique du corps valide. L'accent est ainsi mis sur l'opposition entre les « jambes vivantes » de la fillette du passé, enserrée dans un cliché, et les

¹⁰⁸⁹ Dubois (C.), « L'image « abymée » », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 10 Mai 2016, disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/304>

¹⁰⁹⁰ Dällenbach (L.), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme* : Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 8

¹⁰⁹¹ Chastel (A.), *op.cit.*, p. 43.

« jambes inertes » de la fillette du présent. Rose est saisie à travers ses émotions à l'égard de cette photographie qui lui renvoie un souvenir lancinant et, plus précisément, une image d'elle dont elle ne parvient pas à faire le deuil.

Assise, les mains posées sur mes jambes inertes, je regardai la photo sur laquelle je courais vers l'objectif. [...] Un instant, je me suis demandé si j'allai la déchirer. Mais je n'en ai pas eu le courage. Au contraire : je l'ai regardée de très près, jusqu'à ne plus la voir du tout, jusqu'à ce que l'image me semble toute irréelle, vide, et que, la petite fille qui courait se trouble, et happée, se fonde dans le décor. [101]

La récurrence du verbe de perception « regarder » atteste du véritable face-à-face entre la jeune femme et l'un de ses portraits. Cette introspection contemplative se solde, cette fois-ci, par la mort symbolique de la fillette du passé et qui permet alors à la fillette du présent de sortir de l'ombre et de s'agréger, enfin, à son nouveau quotidien, ainsi qu'aux autres.

Une illustration de l'album *La maison sans escalier* montre une petite fille se remémorer un corps qui n'est plus le sien. Un plan coupé se focalise sur ses jambes et sur des parties de son fauteuil roulant. Un album exhibe des photos d'elle, lorsqu'elle était plus petite et qu'elle pouvait encore se tenir debout. Son corps, à l'image de celui de Rose et de Frida, est marqué par la dualité et est, de fait, en marge. Par l'enchevêtrement du corps valide et du corps invalide, le procédé de l'« image abymée » suscite un brouillage identitaire, ainsi qu'un effet transgressif. Cette dualité du corps, confrontant le corps valide du passé au corps handicapé du présent peut être uniquement d'ordre subjectif et mental. Aussi, le personnage handicapé, suite à un accident ou à une chute, apparaît-il comme un « inachevé, gardant de sa situation d'entre-deux, une ambivalence constitutive »¹⁰⁹². Il est bloqué entre deux états corporels, entre deux statuts identitaires et sociaux. Parce qu'il n'a pas fait le deuil de son corps valide, il se situe donc dans un état indéterminé qui s'enracine dans une phase de marge prononcée et, donc, exacerbée par la trajectoire narrative personnage. La mort symbolique de son corps valide induit, paradoxalement, la résurgence de celui-ci. Autrement dit, le protagoniste en « position liminale »¹⁰⁹³ ne passe pas d'un corps handicapé à un corps valide mais endosse, symboliquement, l'un et l'autre : « A vingt ans, j'ai pleuré, non pas à cause de la douleur, mais à cause de cette partie de moi dont je n'acceptais pas la disparition. » [*Un violon dans les jambes* : 65]. Le corps valide, tel un revenant, refait surface, de façon obsédante, jusqu'à hanter les pensées du protagoniste. Bastien ressasse souvent la même vision de lui «

¹⁰⁹² Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 220.

¹⁰⁹³ Cnockaert (V.), Scarpa (M.), Gervais (B.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p. 11.

[marchant] dans [sa] tête » [6]. Aussi revient-il au fil du récit sur cette lancinante illusion de lui, debout : « Malgré les années qui passaient, je continuais de rêver que je marchais. Je me réveillais la nuit avec cette volonté de marcher sur mes deux pieds. » [65]. L'expression « marcher sur ses deux pieds », par sa redondance, corrobore l'image obsessionnelle du corps, dans sa position canonique et réglée, verticale. Le corps valide et le corps handicapé s'opposent, telles deux forces coercitives. Et Bastien d'avouer : « J'imaginai que je courais et que, brutalement, mes jambes molles s'affaissaient. » De même, même si Inès recouvre, illusoirement, la mobilité dans ses rêves, elle se retrouve vite confrontée à la réalité de son corps : « Mais au réveil je retrouve toujours les lois de l'apesanteur et mes jambes qui ne répondent plus à l'appel. » [*Mes rêves au grand galop* : 125]

2. Un corps inachevé ou dé-fait

2.1. Un corps inachevé et mal achevé

La situation diégétique de *La petite fille incomplète* apparaît comme onirique et fantaisiste, du fait de sa séparation - fortuite et précoce - avec son univers de création initial. En effet, il s'agit de l'histoire d'une petite fille née d'un dessin, inopinément inachevé(e) par sa créatrice. Elle est privée de couleur et l'un de ses pieds « raté » provoque une démarche claudicante. Cette fillette, enserrée dans une feuille de papier, se trouve soudainement projetée dans le monde réel, plein de couleurs et de mouvements. Sa sortie hâtive est évoquée de manière imagée :

- Je me suis envolée [7]

- [...] trop tôt, trop tôt, je n'étais pas encore vraiment terminée... [9]

Ce refoulement du pinceau de la créatrice, à un stade encore embryonnaire, évoque métaphoriquement une naissance prématurée, à l'origine du handicap. Sur le plan stylistique, la récurrence des points de suspension traduit les hésitations ou pensées tâtonnantes du personnage homodiégétique. Ce signe de ponctuation signale des pensées, brouillées, en suspens et qui ne sont donc pas complètement arrêtées, par un point, un point final en somme. Par là-même, est corroborée l'idée d'inachèvement du corps. L'inachèvement, constitutif de l'identité du personnage principal, se manifeste en fait dès le titre de l'album. Le qualificatif « *incomplète* » contribue à la constituer, par essence, comme un personnage « *inachevé* », arrêté dans son inachèvement physique. Ce trait distinctif devient symptomatique de l'identité même du protagoniste, comme l'atteste la phrase : « *Je suis une petite fille incomplète* » [17].

Son portrait physique se situe du côté de l'incomplétude, comme le signifient l'article indéfini « une », ainsi que les expressions comme « pas tout à fait terminée » [22], « de tout ce qui me manquait » [22].

2.2. Mort symbolique des parties inertes du corps

Dans *La poupée cassée*, les intersignes de « l'aile cassée de l'oiseau » et plus essentiellement de la poupée cassée - qui est, de façon significative, en porcelaine - préfigurent la dislocation du corps de la petite Frida. Cette image de la poupée démantibulée se manifeste, lors de l'un de ses rêves. Frida insiste sur la ressemblance entre elle et sa poupée imaginaire : « C'était une autre elle-même en miniature, avec un corps de porcelaine et des membres de tissu. » Ce mode de figuration se trouve renversé par l'illustration correspondante assumant alors « une fonction de contrepoint »¹⁰⁹⁴ : la poupée domine, tandis que Frida apparaît, elle, miniaturée. [Annexe : 29] Un décalage s'opère non seulement par rapport au texte mais aussi par rapport aux représentations culturelles et notamment picturales. Le *topos* de l'enfant, et plus précisément de la fillette, à la poupée traverse les différents courants et les différentes époques de la peinture¹⁰⁹⁵. La peintre Frida Kahlo a d'ailleurs peint, en 1944, dans son journal, un autoportrait intitulé « Moi et la poupée ». La poupée pourrait évoquer aussi bien la compagne imaginaire que s'était inventée Frida, petite, que l'enfant qu'elle aurait tant rêvé avoir. Dans les différents canons picturaux autour de ce thème, la petite fille est dépeinte, au premier plan, et tient la poupée sur ses genoux. Dans *La poupée cassée*, la situation est bien inversée, étant donné que ce n'est plus la poupée qui paraît être la subalterne de la fillette mais bien le contraire. Par ailleurs, les membres de la poupée, qui semblent être de porcelaine et non de tissu, sont craquelés et présagent donc les motifs narratifs de la chute et de la cassure. La fillette de porcelaine n'est pas, par ailleurs, représentée *stricto sensu* comme un double de Frida mais plutôt comme une autre figure d'elle-même. Sa posture, sa coiffure, ses vêtements ou encore l'expression de son visage différent de ceux de la petite femme peintre. Par sa beauté, quelque peu figée, elle véhicule, implicitement, une norme esthétique. Sur le plan iconique, la ressemblance entre ces deux personnages féminins est due à un simple air de famille. Dans ce « corps-à-corps », leurs continuités physiques sont, néanmoins, bien mises en exergue et par le texte et par cette image. Cette dernière suggère également des analogies d'intériorité entre la fillette et la poupée, quasiment douée de vie, puisque son visage est

¹⁰⁹⁴ Van Der Linden (S.), *op.cit.*, p. 125.

¹⁰⁹⁵ Ce *topos* se trouve illustré par nombre de tableaux, à l'instar de « Petite fille avec poupée », de Camille Corot ; « La petite fille à la poupée », de Charles Camoin ou encore, « Enfant avec poupée », de Jean Etienne Liotard.

animé par une mimétique expressivité enfantine. Ainsi, la poupée a un air d'humanité, de même que la fillette a un air de poupée. Se dessine un mouvement concomitant : l'incarnation de la poupée, par l'attribut humain du regard, la désincarnation de la fillette, par son corps figé. En raison de ce mode de figuration totémique ¹⁰⁹⁶ - défini par Philippe Descola - les frontières entre l'animé et l'inanimé paraissent poreuses. Par son portrait iconique, Frida, à l'image de sa poupée, se situe dans un entre-deux, puisqu'elle oscille entre la chose et la personne. Le motif de la poupée, qui se rattache d'emblée à la vie enfantine, est culturellement ancré dans la civilisation des jouets. La poupée cassée, plus particulièrement, pourrait aussi renvoyer à une poupée rudoyée par l'enfant et qui serait, alors, désarticulée.

Dans le rêve quasi prémonitoire de Frida, sa poupée finit par lui échapper des mains et par se casser. Elle se remémore alors l'image de la poupée en morceaux, lorsqu'elle se retrouve elle-même « cassée », à cause d'un accident. Ce n'est plus la poupée qui est à son image mais elle est qui est semblable à sa poupée. *In fine*, par cette identification, elle est réifiée. Elle expérimente dans son corps une situation qu'elle n'avait jusqu'à lors qu'imaginée. Quant à la notion de fragilité du corps, elle sous-tend cette description, par les motifs de « la poupée de porcelaine » et des brisures :

Mais le rêve de la poupée lui revint très clairement. Dans sa tête, elle entendit le bruit de la porcelaine brisée. Et elle reconnut la douleur qui lui broyait les os. [...] Puis elle commença à dessiner la poupée cassée. Ce jour-là, Frida réalisa son premier autoportrait.

La poupée, en tant qu'objet transitionnel, fonctionne comme un rite de passage, dans l'initiation de la fillette. Elle marque le passage d'un état symbolique à un autre et d'un corps à un autre. Cette effigie humaine sert donc de passeuse dans le parcours de Frida.

La mort symbolique d'une des parties du corps du personnage se manifeste, lors de la phase de marge de l'initiation du protagoniste. Elle est signifiée par les embrayeurs culturels de « la jambe perdue » ou du « pied perdu ». De même que pour Sofia, dans *Le secret du feu*, dans *Ocre*, un élément perturbateur cause la mutilation du corps de Doumo : « Mais voilà qu'il trébuche » [10]. Ce faux-pas, provoqué par la polyomélite, se solde par un pied « arraché » [11]. La maladie est ici personnifiée par l'image du crocodile : « le crocodile ne t'a pris que le pied » [11]. Cette séquence narrative initiale montre l'assujettissement du personnage à son corps, au travers de la privation d'un membre, ainsi que de la perte d'une faculté motrice : « Son pied gauche ne se relève plus. Il a beau se dire: « Je veux relever mon pied », le pied n'obéit pas. » [10] Ce motif du pied en moins n'apparaît qu'épisodiquement,

¹⁰⁹⁶ Descola (P.), *Par delà nature et culture*, op.cit., p. 211.

lors d'un des premiers portraits physiques du personnage. Bien qu'étant un trait distinctif essentiel, il ne détermine pas la narration. Seule une allusion est faite à son pied défaillant et notamment à son pied boiteux, par le biais de l'adjectif « estropié » [11].

De façon générale, l'expression lexicalisée « perdre une jambe », qui constitue la matrice idiolectique du récit, structure-t-elle et la trajectoire initiatique du personnage et l'action du roman. La narration du *Secret du feu* se cristallise autour de l'avertissement d'un personnage : « Si on marche dessus [sur les mines], elles explosent. On peut perdre une jambe » [48]. Or, cette malédiction, d'abord verbale, devient rapidement effective. L'élément perturbateur du récit s'articule, significativement, autour d'une boiterie symbolique et initiale : « Elle sauta à cloche-pied sur la jambe gauche. Puis elle posa son pied droit pour revenir sur le sentier. Alors la terre se déchira. » [64] La déchirure de la terre qui explose évoque, avec âpreté, la déchirure du corps de Sofia et de celui de sa sœur. Dans ce contexte, une vision apocalyptique émerge, afin de révéler le chaos de l'ordre du monde, ainsi que de la nature des choses et des êtres. Se dégage un moment de bascule, annoncé par le passage d'un état corporel à un autre et, corrélativement, d'une situation euphorique à une situation dysphorique. L'épreuve corporelle subie par Sofia se cristallise dans un entre-deux significatif, entre la vie et la mort. La phase de mort symbolique est transcrite par des métaphores hyperboliques et canoniques : « Elle sombra dans une obscurité sans fin » [66], « Sofia sombra dans le noir » [74]. Et le médecin de constater que « Devant lui gisait une forme ensanglantée qui n'avait plus grand-chose à voir avec un enfant. Ce n'était que sang, membres déchiquetés et vêtements déchirés. » [67]. Son corps - une plaie béante - est donc désincarné et de fait touché dans son intégrité corporelle. Le portrait physique dysphorique de Sofia est d'autant plus marqué par la liminarité qu'il repose sur un discours et une représentation non consensuels et donc liminaires. Ainsi, les séquences narratives, tragiques, de l'explosion des mines et de la mutilation du corps de la fillette sont décrites, sans fard, dans leur atrocité et leur abjection. Les faits relatés apparaissent donc en marge, à la fois de l'euphémisation de thèmes graves, tels que la maladie, la mort et la guerre, ainsi que de la bienséance morale de mise, en littérature de jeunesse.

Une même représentation tragique de l'enfant en guerre se fait jour dans *Une petite bouteille jaune* dont l'atmosphère d'insécurité est fortement oppressante. La mort n'a de cesse de rôder dans le village où règnent en maître les « sentinelles de la mort ». Les motifs récurrents des missiles [Annexe : 52] et des bombes - lesquelles sont symbolisées par une avalanche de têtes de mort [Annexe : 51] - en sont des intersignes. L'éclatement des bombes donne lieu à une scène de mort symbolique des personnages : « Un éclair intense nous a

aveuglés », « Puis, tout était devenu noir autour de moi. » Les corps broyés, démembrés des personnages sont projetés dans un paysage rouge sang qui traduit ainsi, avec véhémence, la déchirure du corps et du monde. [Annexe : 51] Les corps mutilés des enfants font l'objet d'une mise en mots et en images. Celles-ci donnent explicitement à voir le démembrement des corps, pareil au corps d'une poupée de porcelaine qui se briserait. Et l'album d'évoquer la dislocation, par la technique plastique du collage, ainsi que par des motifs iconiques : la paire de ciseaux et les pointillés figurant autour de la jambe d'Ahmad. [Annexe : 52] Cette représentation apparaît imagée et quelque peu distanciée vis-à-vis de la réalité tragique relatée sans ambages. Les motifs des ciseaux, du cahier d'écolier signifient plus précisément une vision à hauteur d'enfant. Ahmad est véritablement représenté comme une « moitié d'homme » dont le corps est bien coupé latéralement. Il est en effet amputé d'un bras et d'une jambe [Annexe : 52]

Revenons-en au protagoniste principal du *Secret du feu*. Son évaluation par le narrateur et par les personnages évaluateurs, se cristallise autour de valeurs éthiques, sous-jacentes, à l'instar de l'empathie et de la compassion. Ce sont ces valeurs, programmées par le texte, à travers la subjectivité des instances évaluantes et du registre pathétique, qui sont alors transmises au lecteur.

Le champ sémantique de la dislocation irrigue le nouveau portrait physique de Sofia, centré sur sa transformation négative. Son « portrait-balise »¹⁰⁹⁷, à tonalité dysphorique, se focalise sur le corps qui se défait, se décompose et n'est alors visible qu'à travers ses lésions. La séquence descriptive centrale de la perte du pied est, sommairement, décrite : « son pied gauche se détacha et retomba sur le sentier » [69]. La perte du pied gauche de Sofia apparaît, rétrospectivement, être prédite par le jeu du saut à cloche-pied sur la jambe gauche. L'unilatéralité du corps de la jeune fille est déjà montrée dans son versant ludique avant de s'actualiser dans son versant tragique. Son corps est saisi de façon fragmentaire, étant donné qu'il est réduit au démembrement, d'abord, de l'une de ses jambes, puis de ses deux jambes. Cette marque distinctive motive son mode de dénomination : « L'autre petite fille avait perdu un pied et elle avait des plaies ouvertes aux jambes et au ventre. » [7] « Peut-être celle qui a perdu un pied » [71]. Sa description physique s'attarde sur son corps mouvant et progressivement disloqué et qui se définit comme un corps inachevé et donc liminaire. Il

¹⁰⁹⁷ Hamon (P.), *Le personnel du roman*, op.cit. Les expressions de « portrait-balise » ou de « portrait-scansion » désignent des portraits « qui viennent scander des trajets et des évolutions. », p. 165.

s'écarte d'une « norme esthétique »¹⁰⁹⁸, en raison des négativités qu'il reçoit. Ses défauts sont, ainsi, signifiés par les tournures négatives et itératives, « ne...pas » et « ne...plus ». De la petite fille à une seule jambe, elle devient rapidement la petite fille sans jambes : « Sofia ignorait encore qu'elle n'avait plus de jambes » [77], « Ses jambes qui n'étaient plus là [...] » [87]. Les jambes de Sofia sont personnifiées, ici, par leur position de sujet syntaxique, ainsi que par leurs nombreuses occurrences, au fil du récit. Ses jambes « disparues » constituent, d'ailleurs, l'objet principal d'évaluation des pauses narratives ainsi que des dialogues des cinquième et sixième chapitres du roman. Cette séquence est focalisée, conjointement, à travers le regard du narrateur omniscient et du personnage de Sofia, qui prend conscience au fur et à mesure de ses différentes séquelles corporelles. Ce corps disloqué et, par là-même, « fermé », est aussi, paradoxalement, saisi comme un « corps ouvert » parce que prééminent au sein de la narration et des dialogues¹⁰⁹⁹. De même, son « corps d'émotions »¹¹⁰⁰ est exacerbé par la description, itérative, de son corps perclus de douleur. Des métaphores hyperboliques associent la souffrance physique au feu :

- Si seulement ces feux qui brûlaient dans son corps pouvaient s'éteindre. [75]
- À l'intérieur d'elle brûlait comme un feu. [72]
- Les feux brûlaient encore à l'intérieur d'elle [78]

Cette même analogie se retrouve dans *Une petite bouteille jaune* : « La douleur a envahi tout mon corps, comme si mille flammes me brûlaient en même temps. »

La souffrance physique passe aussi par cette image consacrée : « [...] la douleur lancinante, c'était comme si elle avait reçu des coups de couteaux » [74]. Cette description du corps meurtri abonde dans le sens du chaos et de la discontinuité qui frappent le corps mutilé de la jeune fille. Le motif du brasier exprime une douleur paroxystique. Il en est de même de l'image des « bêtes dévoreuses » qui témoignent, qui plus est, d'une vision enfantine. En effet, l'expression figée « Avoir des fourmis dans les jambes », qui peut s'approprier à tout autre membre, est ici actualisée dans son sens propre et est ainsi personnifiée :

- Des milliers de petites bêtes enragées s'attaquaient à son corps. Il y en avait même à l'intérieur d'elle : dans son estomac, dans sa tête, dans ses jambes. [65]
- Les fourmis rongeaient et dévoraient son corps [66]

¹⁰⁹⁸ Hamon (P.), *Texte et idéologie*, op.cit., p. 33.

¹⁰⁹⁹ Sofia est foncièrement définie par l'absence de ses jambes. Or, « le membre manquant devient, par son absence même, hyperprésent [...] » (in Berthelot (F.), *Le corps du héros*, op.cit., p. 21).

¹¹⁰⁰ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », op.cit., p. 106.

Sont ainsi donnés à voir le morcellement, ainsi que l'aliénation de « son corps » (syntagme placé, de façon signifiante, en position d'objet). De la même manière, les mines sont comparées par Sofia à « des bêtes féroces sous la terre prêtes à planter leurs crocs dans vos jambes » [49]. La fillette paraît alors comme assujettie à un monde inanimé qui s'avère animé et même mu en force agissante maléfique, causant la douleur corporelle.

La fragmentation du corps de Sofia est au cœur d'une « mise en polyphonie évaluante »¹¹⁰¹. Les instances évaluantes que sont le personnage du médecin et le personnage de Sofia sont empreintes de dialogisme puisqu'elles renvoient au savoir médical, d'une part, et aux croyances de la fillette, d'autre part. Sont montrées les connaissances objectives et les pratiques médicales, telles que les opérations chirurgicales. De même, les personnages de chirurgiens recourent à un vocabulaire spécialisé, et plus particulièrement au verbe « amputer ». Sofia, elle, pense qu'on a porté atteinte à son corps qui a été morcelé. Ses paroles se focalisent ainsi sur son sentiment de dépossession corporelle et, en somme d'aliénation :

- Ils ont enlevé une de mes jambes.
- Sa jambe n'était plus là. [78]
- Ils l'ont enlevée, se dit-elle, épouvantée. Ils ont enlevé une de mes jambes. [78]

La structure syntaxique de son injonction - « Je veux qu'on me rende mes deux jambes. » [82] - est signifiante, puisqu'elle associe et dissocie conjointement, le « je »- sujet de la fillette, et les jambes de celle-ci (en complément d'objet). Sofia est convaincue d'avoir été dépossédée d'un bien corporel ; d'où ses paroles obsessionnelles, à l'instar de :

- Quelqu'un a pris ma jambe. [80]
- Son corps lui semblait étrange [78]

Ses croyances autour de sa jambe dérobée se cristallisent autour de la personnification de ses jambes, qu'atteste la récurrence des adjectifs possessifs. De même, dans une posture animiste, Sofia confère une forme d'intériorité¹¹⁰² à ses jambes, alors humanisées : « Elles m'appellent, pensa-t-elle. Elles sont aussi seules que moi. » [87] La limite entre le règne de l'animé et de l'inanimé est alors ébranlée.

¹¹⁰¹ Philippe (H.), *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 225.

¹¹⁰² Descola (P.), *Par-delà nature et culture*, *op.cit.* L'ontologie animiste descolienne se caractérise, principalement par « l'imputation par les humains à des non-humains d'une intériorité identique à la leur. » (p. 184)

Le médecin adapte son discours, en fonction des croyances de Sofia, afin d'euphémiser le caractère dramatique de l'amputation : « Tes jambes sont mortes, expliqua-t-il. Elles sont mortes, contrairement, à toi qui continues à vivre. Nous les avons d'abord brûlées puis enterrées. » [87] Les jambes sont, une nouvelle fois, saisies comme une personne, puisqu'elles sont au cœur d'un véritable rite funéraire. Sofia, la « moitié de fille », aux « jambes mortes » se situe dans un entre-deux, entre la vie et la mort.

Le corps de Pad'bol, protagoniste principal de *Chant de mines*, peut aussi bien être considéré comme un « corpus apertus » grotesque (par son caractère mouvant) que comme un « corpus clausus » (en l'occurrence, un corps réduit et consubstantiellement, liminaire). Il est, d'ailleurs, associé à d'autres personnages de mutilés de guerre. La liminarité physique qui frappe les personnages sert de ressort à la pièce et à ses péripéties. Son action se focalise, en effet, autour de l'énumération d'infirmités et de malformations physiques, alors exhibées. Sont décrits, de manière récurrente et obsédante, les corps morcelés ou démembrés et de fait marqués par l'inachèvement. Aussi, lors des didascalies initiales, les personnages sont exclusivement décrits, au travers de leur incomplétude physique. Les attributs physiques qui leur sont octroyés - et sont accolés à leurs prénoms - se focalisent sur leur corps amoindri, au moyen de l'anaphore de l'adverbe « moins » : « Léo : un gamin moins la jambe gauche. Mathieu : un gamin moins la jambe droite. Pad'bol : un garçon moins les deux jambes, les sourcils... » Ces adolescents sont dans la même situation que leurs autres camarades de l'orphelinat qui ont, eux aussi, des ratés ou défauts corporels : « Tous avec un ou plusieurs trucs en moins », « malgré nos jambes en moins » [11].

Un décalage s'opère entre la situation tragique de la mutilation causée par les mines - déjà évoquée dans *Le Secret du feu* - et sa normalisation : « Ici c'est plutôt courant. Pour pas dire normal » [10]. La liminarité corporelle est aussi signifiée par l'évocation du « membre fantôme » ou du membre absent qui démange Léo, lequel est condamné à se « gratter dans le vide. » [30] Quoique « mortes », ses jambes sont paradoxalement animées de vie. Son corps se trouve par là-même marqué par une certaine ambivalence. La peinture des corps disloqués est corroborée par une écriture embryonnaire. À l'image du corps amputé, le langage est lapidaire et se forme notamment par le biais du procédé stylistique du « style coupé ». Aussi, l'idiolecte de Léo qui rythme la pièce se caractérise par des tournures de phrases elliptiques, fragmentaires, mal ou non enchaînées syntaxiquement, ainsi que par un registre de langue familier. Ce sont autant de signes d'expressivité. Se déploie, par à-coups, par précisions, ou encore par rectifications, le flux ininterrompu de ses pensées. D'où la juxtaposition de bribes

de phrases, martelées par la récurrence de l'asyndète et du point, qui traduisent, sur les plans syntaxique et typographique, une cassure. La déconstruction de la phrase répond à la déconstruction du corps. La prégnance de la fonction phatique permet à Léo de solliciter l'adhésion, tantôt de ses camarades, tantôt d'un hypothétique auditoire. Il a alors recours à l'adverbe de négation « Non ? », à la conjonction de coordination « Et ? » [67] ou au pronom interrogatif « Quoi ? » [43]. De nombreuses occurrences des didascalies « Silence » et « Seul » jalonnent les monologues de Léo. Se dévoile ainsi la phase de marge de son initiation qui touche à la fois à son corps et à son langage.

3. Un corps enfermé dans un monde et un temps suspendus

3.1. Un « corps-prison »

L'image récurrente du « corps-prison »¹¹⁰³ s'impose pour mettre en évidence le *corpus clausus* du personnage handicapé. Il apparaît foncièrement comme un « corps clos et refermé sur lui-même »¹¹⁰⁴. C'est plus particulièrement « la chaise à roues » [*Le cœur andalou* : 21] qui symbolise, pour le protagoniste, une « prison. Sa prison à vie. » [*Le cœur andalou* : 21] Néanmoins, cette clôture corporelle, qui fait du corps « une monade sans fenêtre »¹¹⁰⁵, ne renvoie pas à une autocontrainte mais bientôt plutôt à une contrainte extérieure, celle causée par l'impact du handicap. La métaphore filée du « corps-prison » structure la narration du roman *Les cent mille briques*. Une analogie est ainsi établie entre l'un des jeunes détenus de la prison des *Cent mille briques* et le protagoniste principal, « l'emmuré du fauteuil » [28] qui habite en face de cette prison. A l'instar du corps du prisonnier, il est soumis à la même prise du corps et donc à l'assujettissement. L'intrigue du roman tourne de fait autour du paradigme de la liberté et de l'enfermement. L'adolescent en fauteuil roulant n'a pas de distance possible avec son propre corps auquel il est enchaîné, aliéné, de même que le prisonnier dans sa cellule. En effet, dans les systèmes pénaux modernes :

¹¹⁰³ Le « corps-prison » du personnage handicapé diffère radicalement de celui défini par le dualisme anthropologique platonicien, comme un « sépulcre que nous promenons actuellement avec nous et que nous appelons corps, attachés étroitement à lui comme l'huître à sa coquille. » (Platon, 1950b, vol. II, *Phèdre ou de la beauté*, 250c, p. 40) Or, le corps paralysé ne symbolise pas un carcan pour l'âme et pour l'accès au monde sensible mais bien plutôt une entrave à la mobilité corporelle. De plus, le protagoniste ne souhaite aucunement ne plus avoir de corps; il désire seulement s'affranchir de son handicap qui le brime, afin de recouvrir son corps valide. Un rapprochement entre ces « cosmologies » pourrait néanmoins être établi, ne serait-ce qu'au travers de l'allusion par Platon aux misères corporelles et donc à la fragilité du corps. Précisons, toutefois, qu'elles sont uniquement évoquées en tant qu'obstacle au bon exercice de la pensée : « Car le corps nous oppose mille obstacles par la nécessité où nous sommes de l'entretenir, et avec cela les maladies qui surviennent troublent nos recherches. » (*Phédon*, 66b-66e)

¹¹⁰⁴ Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 110.

¹¹⁰⁵ Elias (N.), « Interview biographique », *Norbert Elias par lui-même*, Paris : Éditions Fayard, 1991, p. 175.

Le corps se trouve en position d'instrument ou d'intermédiaire: si on intervient sur lui en l'enfermant ou en le faisant travailler, c'est pour priver l'individu d'une liberté considérée à la fois comme un droit et comme un bien. Le corps, selon cette pénalité, est pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits.¹¹⁰⁶

Le corps accidenté du protagoniste handicapé est complètement entravé et réifié par la privation de liberté de mouvements. Symboliquement, le corps accidenté subit, comme le corps du détenu, le brusque passage de la liberté à la réclusion. De plus, survient une « interruption d'un parcours de vie, signifiant ainsi une discontinuité par rapport au passé et au futur. »¹¹⁰⁷ Cette discontinuité temporelle, sociale et corporelle atteste d'une phase de marge paroxystique. Stéphanie, l'héroïne des *Ailes brisées* est également représentée comme captive de son corps :

- Où qu'elle aille, elle resterait à jamais prisonnière de son corps. [22]
- [...] même prisonnière d'un fauteuil roulant. [193]
- [...] condamnée à l'immobilité [23].
- [...] elle était enchaînée à son fauteuil roulant, captive des volontés de son geôlier de père. [144]

Si le personnage en fauteuil roulant est comme dépossédé de son corps qui le bride, il n'est pas, contrairement au corps du prisonnier, saisi comme « objet et cible du pouvoir »¹¹⁰⁸, sous l'emprise d'une « coercition disciplinaire exercée dans le corps. »¹¹⁰⁹ Le corps handicapé est, lui, soumis à des contraintes plus spécifiquement physiologiques et neurologiques, et donc internes (même les répercussions sociales du handicap équivalent à des contraintes externes). De même, si le corps paralysé est en proie à une forme d'enfermement, il n'endure ni surveillance ni discipline du corps. Le rapprochement établi entre le prisonnier et le personnage en fauteuil roulant repose sur une dimension physique ou corporelle mais aussi sociale et spatio-temporelle. Les deux corps mis en relation sont des corps liminaires parce que stigmatisés et/ou aliénés et en marge de la société. « En ce sens, la prison est avant tout un lieu clos qui sépare et enserme, le lieu de la réclusion »¹¹¹⁰. Or, le corps clos de Simon est

¹¹⁰⁶ Foucault (M.), *Surveiller et punir : naissance de la prison*, *op.cit.*, p. 16.

¹¹⁰⁷ Cumba (M.-I.), « Le temps suspendu : rythmes et durées dans une prison portugaise », in *Terrain* 29, p. 59-68 et p. 61.

¹¹⁰⁸ Foucault (M.), *op. cit.*, p. 138. L'expression « technologie politique du corps » (p. 31) désigne « la fabrique [...] des corps soumis, exercés, des corps « dociles » » (p. 140). Cette instrumentalisation des corps s'illustre, notamment, par le « dressage physique » régi par le système pénitentiaire (p. 238). Ce mode de représentation renvoie au « façonnage des corps socialisés » (Privat (J.-M.) « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 106), tel qu'il est mis en avant par Elias.

¹¹⁰⁹ Foucault (M.), *op. cit.*, p. 140.

¹¹¹⁰ Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 2081.

enlisé dans un monde lui-même clos. La mort symbolique du corps valide paraît également frapper le monde ambiant, comme en attestent, de façon signifiante, les deux occurrences du verbe « mourir » : « La pluie d'automne vient mourir sur les carreaux [...] » [7], « Mon seul tableau est à mourir. Il représente les « *Cent Mille Briques* », ce pénitencier qui remplit déjà mon paysage quotidien » [9]. À l'image de son corps, le décor paraît statique et signifie ainsi la conjonction métonymique du corps et de sa mise en espace. Cette corrélation est d'autant plus saisissante que la prison constitue le point nodal de la narration. À l'exemple de l'espace narratif, le temps narratif est sous le signe de la mort et n'est pas alors sans rappeler le « temps mort de la prison »¹¹¹¹. Le chronotope de l'enfermement s'ancre, par conséquent, autour d'une matérialisation du temps dans l'espace.¹¹¹²

Simon est non seulement emmuré dans son fauteuil roulant mais aussi dans l'espace clos de sa chambre. Aussi, avoue-t-il se sentir « un peu enfermé, [lui] aussi » [11], tout comme le jeune détenu avec lequel il correspond¹¹¹³. L'expression hyperbolique de « réclusion à perpète » [69] s'avère d'autant plus signifiante qu'elle atteste d'une « rupture de la socialité »¹¹¹⁴. Simon incarne ainsi *l'homo clausus*, ayant « le sentiment d'être totalement séparé d'autrui, comme le sentiment d'un moi isolé » [...], « enfermé dans une coquille »¹¹¹⁵. De même que le prisonnier, il est condamné à « vivre « statique » à l'écart d'un monde dynamique »¹¹¹⁶. La « territorialisation »¹¹¹⁷ du personnage renvoie par métonymie à la manière dont il habite l'espace - l'espace de son corps et l'espace environnant - et, somme toute, le monde. Par le lieu, il est ainsi « [classé] comme être social »¹¹¹⁸, au travers de sa place, liminaire, dans la société. Son espace environnant est significativement dominé par l'imposante prison des « Cent mille briques » qui se situe en face de chez lui. Ce monumental pénitencier occupe une place si importante dans l'économie du roman qu'il semble être personnifié. Par le regard de Simon est donné à voir « un espace vécu », c'est-à-dire un espace tel qu'il se le représente, et dans lequel il interagit. Et le géographe, Armand Frémont d'attester que « [les hommes] ont leur espace, qu'ils s'approprient, avec leurs parcours, leurs perceptions, leurs représentations, leurs pulsions et leurs passions, tout ce qui fait de l'homme un sujet dans toute son épaisseur d'homme. »¹¹¹⁹

¹¹¹¹Bensa (A.), « Images et usages du temps », *Terrain 29*, « Vivre le temps », pp. 5-18 et p. 16.

¹¹¹²Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 391.

¹¹¹³Rey (A.), *Dictionnaire culturel en langue française*, *op.cit.*, p. 1081: du « latin *prehensio* : la prison est ce lieu qui retient, qui sert à la prise, à la capture, à l'appréhension de prévenus ou de délinquants. »

¹¹¹⁴Privat (J.-M.), « Norbert Elias et l'anthropologie », *op.cit.*, p. 187.

¹¹¹⁵Elias (N.), *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Aix-en-Provence : Pandora, 1981, p. 144 et p. 156.

¹¹¹⁶Cumba (M.-I.), « Le temps suspendu : rythmes et durées dans une prison portugaise », *op.cit.*, p. 68.

¹¹¹⁷Hamon (P.), *Le personnel du roman*, *op.cit.*, p. 207.

¹¹¹⁸Hamon (P.), *op.cit.*, p. 214.

¹¹¹⁹Frémont (A.), *Aimez-vous la géographie ?*, Paris : Flammarion, 2005, p.75.

A la différence de la claustration des détenus, celle de Simon est néanmoins volontaire et elle achoppe sur un temps « suspendu »¹¹²⁰, qui n'est pas sans rappeler « la temporalité carcérale », telle qu'elle est vécue et représentée par les détenus. Le chronotope de la liminarité articule « le temps morne », figé et l'enfermement spatial :

- Me revoilà seul, en tête-à-tête, avec moi-même. En tête-à-tête avec mon panorama inerte de tous les jours. Grisaille, léthargie et longueur de temps. [29]
- Je suis resté en tête-à-tête avec la pendule toute la journée.¹¹²¹ [72].

Ces tournures exacerbent la solitude du protagoniste, dans un monde immuablement engourdi dans la torpeur, à l'image même du corps de Simon. Les marqueurs de temporalités « tous les jours » et « toute la journée » signalent l'aspect itératif du récit¹¹²², ainsi que du temps. Les formules sylleptiques¹¹²³ relatent enfin en une seule occurrence « la récurrence du même évènement »¹¹²⁴. Se manifestent, alors, « les phases d'inertie et d'ennui qui sont aussi les adagios du roman, où le temps se vide, se répète, semble s'immobiliser. »¹¹²⁵ L'adolescent est figé dans un « chronotope circulaire »¹¹²⁶ dans lequel le temps et l'espace sont sans cesse mis en boucle, clos sur eux-mêmes et emprisonnent donc son corps. Tout comme les résidents du pénitencier, Simon est isolé des autres et demeure, à la fois hors du temps et hors du monde extérieur et social. Il perçoit, alors, le temps comme stagnant et étiré, au point que deux minutes lui paraissent « deux siècles... » [7]. Cette caractéristique frappe également le « présent carcéral »¹¹²⁷ : « La peine de prison apparaît là perçue comme un présent immobile, un temps suspendu dans la longue durée. »¹¹²⁸

La claustration du personnage handicapé est symbolisée, non seulement par l'image de la prison mais aussi par celle de la cage : « Un terrain de foot. Une cage. Dedans Pad'bol. » [Chant de mines : 40]. L'adolescent demeure ainsi dans un entre-deux spatio-corporel, qui renvoie à la fois au dehors et au dedans, à un lieu ouvert et fermé. Le terme de « cage » apparaît, pour le moins déroutant et hyperbolique parce que dans le langage familier, il

¹¹²⁰Cumba (M.-I.), « Le temps suspendu : rythmes et durées dans une prison portugaise », *op.cit.*

¹¹²¹Ce paradoxal tête-à-tête non pas avec un autre ou avec soi-même mais avec un élément de l'espace se retrouve également dans *Un violon dans les jambes*, au travers de la tournure : « Une sorte de quotidien s'était installé. Un tête-à-tête avec le mur. » (p. 7) Resurgit alors l'image du personnage emmuré dans/par sa paralysie.

¹¹²²Genette (G.), *Figures III*, *op.cit.*, p. 146.

¹¹²³Genette (G.), *op.cit.*, p. 147.

¹¹²⁴Genette (G.), *op.cit.*, p. 145

¹¹²⁵Rousset (J.), *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : Corti, 1962, p. 130.

¹¹²⁶Scarpa (M.), *Le Carnaval des Halles*, Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 35.

¹¹²⁷Cumba (M.-I.), « Le temps suspendu : rythmes et durées dans une prison portugaise », *op.cit.*, p. 60.

¹¹²⁸Cumba (M.-I.), *op.cit.*, p. 62.

signifie, en effet, « prison ». En outre, le rapprochement avec l'image de l'animal en cage s'impose immédiatement à l'esprit du lecteur. Pad'bol se trouve, alors, réduit au rang d'animal, à la fois captif - tant physiquement qu'ontologiquement - et exhibé. La liminarité physique et sociale de Pad'bol est ainsi signifiée, par sa mise en ban, au sein même de son équipe de football. La syntaxe fragmentée de la didascalie - scindée par des points - marque la disjonction entre Pad'bol et ses camarades, ainsi qu'entre lui et l'espace collectif du terrain de football. L'espace de marge de la « cage » fait écho à celui, plus patent encore, de l'orphelinat, dans lequel vivent Pad'bol et ses camarades. Ce lieu est foncièrement liminaire parce qu'il relève du microcosme et qu'il regroupe ainsi, de façon quasiment exclusive, des adolescents infirmes et orphelins.

Ces différents exemples montrent que le fauteuil roulant est le plus souvent décrit comme un étai pour le personnage handicapé. L'expression « cloué(e) dans un fauteuil » est ainsi très fréquemment mise en avant par la quatrième de couverture des œuvres : *Mes rêves au grand galop*, *Infiltrés*, *Le secret du mur*, *Mary-Lou*. Le lecteur est ainsi incité à ressentir de la compassion envers le personnage condamné à l'immobilité.

Le fauteuil roulant est, à l'inverse, présenté quelquefois comme un paradoxal symbole de liberté, en raison de la mobilité absolue qu'il favorise. Il permet, en effet, de compenser l'inertie du corps du personnage qui ne correspond plus alors à l'image du « corps prison ». Les limites du « corpus clausus » sont *a fortiori* dépassées. S'opère dès lors un retournement de situation. En effet, dans cette représentation, le fauteuil met le personnage dans une situation avantageuse et assure symboliquement sa toute-puissance ou tout du moins sa force. Il constitue, de la même manière, un moyen d'ouverture au monde. *Cœur d'Alice* en dépeint l'exemple le plus frappant et le plus paroxystique : « Avec son fauteuil roulant, Alice peut tout faire. [...] Dans son fauteuil roulant, rien ne peut l'arrêter. » Ces deux tournures redondantes mettent à mal les limites inhérentes au handicap, en prônant le discours inverse. Les « foyers de redondance » de la narration concourent à la lisibilité axiologique des récits.¹¹²⁹ Les deux tournures hyperboliques « peut tout faire » et « rien ne peut l'arrêter », entrent en résonance, par le biais de l'antithèse entre les pronoms indéfinis « tout » et « rien ». Le jugement évaluatif du narrateur, relativiste et éminemment positif, s'adresse tacitement au jeune lecteur qu'il s'agit alors d'interpeller, de toucher ou encore de persuader. L'apostrophe implicite au lecteur sert ainsi de « directive émotionnelle »¹¹³⁰ dont la visée est de « jouer sur

¹¹²⁹ Leclaire-Halté (A.), *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine*, op.cit., p.9.

¹¹³⁰ Tomachevski (B.), « Thématique », in Todorov (T.), *Théorie de la littérature*, op.cit., p. 296.

l'affectif pour faire passer l'idéologique »¹¹³¹. Sont ainsi transmises au lecteur des valeurs aussi bien pragmatiques qu'éthiques. Le parcours narratif d'Alice se focalise notamment sur la valorisation de son « savoir-faire » et donc sur ses compétences, par le biais d'expressions modalisantes, axées sur le pouvoir. Dans le monde merveilleux d'Alice, le fauteuil roulant constitue un auxiliaire magique, dans sa quête d'une liberté absolue et inaliénable. Sur le plan iconique, ce motif est aussi minimisé parce qu'il n'est révélé que lors de l'excipit et en tant que simple détail, enfoui dans l'immensité du paysage de la double page. [Annexe : 9]

La vitesse du moyen de locomotion que constitue le fauteuil roulant est même survalorisée dans plusieurs récits. L'album *Trop ceci, cela* repose même sur un renversement de la doxa puisque le défaut reproché à l'un des petits garçons est d'être « trop rapide dans son fauteuil roulant ». Ainsi, de désavantage, son handicap devient un avantage. Le fauteuil roulant se transforme même parfois en un moyen de locomotion performant et fonctionnel qui survalorise alors le personnage. Tel est le cas du fauteuil tout-terrain et très puissant du héros de *Rodéo à Ascou*. Le motif du fauteuil roulant participe également de l'imaginaire du récit, comme l'illustre la « turbobo » de Poucette, dans *Les Pastagums*. Celle-ci est dotée, de manière ingénieuse, de nombreuses options, à l'instar d'une voiture : phares, moteur, turbo-transcodeur d'ultrasons, klaxon et même des bras télescopiques. Le néologisme « turbobo » exprime, de façon humoristique et naïve, la rapidité de son fauteuil. Son fauteuil roulant est tellement sur-équipé qu'il permet de parer à toutes les situations. Dans *Tempête sur la piscine*, le fauteuil se transforme même en une sorte d'« hydravion » [49]. Il dispose ainsi d'un « équipement aquatique » [49] : « Deux flotteurs latéraux autogonflants se déploient, un stabilisateur se met à l'avant et un gouvernail complète, à l'arrière, l'équipement aquatique du fauteuil roulant. » [49 ; Annexe : 49] Le fauteuil roulant d'Adam des *Infiltrés* est également décrit comme à la pointe de l'innovation technologique, en tant que « fauteuil ultra-perfectionné » [83] ou « fauteuil roulant high tech » (information donnée par la quatrième de couverture). Son siège est érigé en « machine », digne d'un « super-héros » [216], en raison non seulement de la puissance de son moteur mais aussi de ses nombreuses options : siège pouvant voler, propulseurs et « jet-pack » [215-216].

Une même situation de surcompensation du handicap se fait jour dans *Le petit prince paralysé*, par le biais de la cape volante qui est attribuée au héros, par sa marraine de fée. [Annexe : 39] Cette cape symbolise un don ou un privilège qui est celui de pouvoir voler¹¹³².

¹¹³¹Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, op.cit., p. 34.

¹¹³²Un motif analogue se retrouve dans l'excipit de *Kioui* qui s'est fabriqué une aile en bois pour pallier celles qui lui font défaut ; ou encore, dans *Les Passe-vent*, avec la samare volante qui sert d'auxiliaire magique au personnage boiteux.

L'attribution de cet auxiliaire magique entre, dès lors, en intertextualité avec le tapis volant d'Aladin du conte traditionnel arabo-persan « Aladin et la lampe volante » (*Les Mille et une nuits*). La cape volante remplit, d'ailleurs, le même rôle que le tapis volant et relève ainsi du « merveilleux instrumental »¹¹³³. Le vol sur un objet magique qui est l'apanage des contes merveilleux est au cœur de la quête initiatique du personnage de Francisco. Aussi, son fauteuil roulant - confectionné en bois de pommier et donc acquérant le statut d'objet artisanal - est-il mis en scène à travers ses fonctions pragmatiques et esthétiques.

En somme, les représentations du fauteuil roulant s'articulent autour d'un « jeu polysémique et polysymbolique »¹¹³⁴, dans lequel l'image du « fauteuil-entrave » et celle du « fauteuil-mobilité » entrent en belligérance, par la mise en scène de deux cosmologies antinomiques.

3.2. Chronotope de la liminarité

Les récits jouent sur les interférences entre l'enfermement corporel, temporel puis spatial du personnage handicapé. Lorsque ce dernier est frappé par un accident qui change son corps, sa perception de l'espace et du temps se trouve également altérée ou déviée.¹¹³⁵ Aussi son corps inerte se saisit-il au travers d'un chronotope bien déterminé et attestant de sa liminarité. « Or, si la notion de chronotope a un sens et une utilité, c'est peut-être surtout dans sa détermination narrative, dans son interrelation avec les autres composantes du programme narratif, c'est-à-dire le système des personnages et la logique de l'action »¹¹³⁶. Les « êtres de papier » de notre corpus semblent partager le même « biochronotope »¹¹³⁷ ou parcours de vie, étant donné que lors de la phase de marge de leur initiation, ils sont représentés dans un chronotope, particulièrement saillant : celui de l'enfermement et, conjointement, celui du seuil. Bakhtine définit ce dernier comme :

[...] le chronotope de la crise, du tournant d'une vie. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été

¹¹³³Todorov (T.), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p.61.

¹¹³⁴Drouet (G.), « Les voi(e)x de l'ethnocritique », in *L'ethnocritique de la littérature*, *op.cit.*, p. 64. Une lecture ethnocritique nous permet alors de questionner la plurivocité afférente à la construction symbolique et poétique du corps en fauteuil roulant.

¹¹³⁵Daunais (I.), « Le temps dévié du roman », *Poétique* 2004/3 (n° 139), pp. 259-270. « Le temps dévié de la fiction » : « Maladie, accident, courses déréglées, tous événements qui induisent un changement dans l'ordre et le rythme du temps, dans sa vitesse. », p. 266. Ce constat pourrait aussi renvoyer à l'organisation de l'espace de la fiction.

¹¹³⁶Mitterand (H.), « « Chronotopies romanesques »: Germinal », *Poétique* 81, 1990, p.102.

¹¹³⁷Mitterand (H.), *op.cit.*, p. 99.

*associé au mouvement de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »*¹¹³⁸.

Dans notre corpus, le chronotope du seuil marque bien une rupture et donc une crise, dans l'espace-temps biographique du quotidien. Il est parfois concrétisé par un seuil matériel, à l'instar d'une fenêtre. Par ailleurs, dans une telle configuration spatio-temporelle du personnage, le temps vécu prédomine sur le temps métrique, de même que l'espace vécu prévaut sur l'espace purement géographique.

L'album *La maison sans escalier* établit une relation métonymique entre la fillette (son handicap, plus précisément) et un espace. « La maison sans escalier » signifie en effet la liminarité spatio-corporelle de la petite fille. Cet espace dominant de l'album est rendu présent, dès le titre thématique du récit. Aussi, le corps de l'héroïne est-il appréhendé au travers de son inscription dans l'espace de la fiction, ainsi que dans l'espace des pages de l'album. Quant à la maison sans escalier dans laquelle elle emménage, elle lui est tout autant étrangère que son corps. La petite fille apparaît, dans un premier temps et de façon significative, au seuil de cette maison. Elle est en effet « postée » devant la grille. Elle est montrée de dos et comme claustrée dans son fauteuil qui alors masque son corps. L'image du corps emmuré s'impose, à nouveau. D'ailleurs, l'image de la petite fille immobilisée sur son fauteuil roulant, derrière la grille de la maison, entre en résonance avec l'image d'un oiseau en cage. [Annexe : 21] Cette analogie est d'autant plus marquante qu'elle est motivée par la présence d'oiseaux sur les barreaux de la grille. A l'instar de son corps frappé subitement de paralysie, le monde ambiant paraît tombé en déliquescence, comme en témoignent les embrayeurs narratifs de la « balançoire toute rouillée » et de la grille grinçante de la maison. La fillette est enfermée dans l'espace, que celui-ci soit extérieur, à l'image du jardin, ou intérieur. Aussi la représentation de son corps est-elle corrélée à son expérience subjective et du temps et de l'espace. Les images fixes de l'album - occupant la pleine page, qui plus est - captent et même figent des « instants prégnants »¹¹³⁹ du parcours du protagoniste. Sur une des illustrations, la fillette se fond dans le décor désuet et très épuré d'un salon, puisqu'elle est comme « posée » dans un coin, à gauche de l'image, tel un meuble délaissé¹¹⁴⁰. [Annexe : 21] Quant aux couleurs pastel mais froides (presque délavées) de l'illustration, elles accentuent

¹¹³⁸ Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 389.

¹¹³⁹ Van Der Linden (S.), *Lire l'album*, op.cit., p. 102.

¹¹⁴⁰ La petite fillette emmurée dans son corps, l'est aussi dans sa maison, « qui « se serre » contre son [habitante], qui devient la cellule d'un corps avec ses murs proches. » (Bachelard (G.), *La poétique de l'espace*, chap. II, « Maison et univers », Paris : P.U.F., 1957, p. 57)

l'effet de réclusion et d'oppression ou encore de vacuité de l'environnement. Et le protagoniste-narrateur de préciser :

Dans le salon, quelques vieux meubles sont entassés. Des toiles d'araignées se sont tissées. Ici, aussi le temps semble s'être arrêté. Même les aiguilles de la pendule se sont figées, un peu comme mes jambes ce 25 Janvier.

En somme, par le chronotope de l'immuabilité et de l'enfermement se dévoile une vision du monde spécifique au personnage focalisé. Entrent alors en dichotomie deux temps, deux lieux et deux corps : « l'ici-maintenant » - du corps handicapé, rattaché à la maison sans escalier et au présent de la narration - et le « là-bas-avant » - du corps valide, saisi dans la maison avec escalier et dans une époque révolue. La narration, textuelle et visuelle, achoppe sur l'impression de temps en suspens : « En fait, la date précise du premier jour du reste de ma vie est le 25 Janvier. Nous avons eu un accident de voiture. » Des signes iconiques abondent dans ce sens, à l'image des pages volantes de l'agenda – notamment celle du 25 Janvier - et de l'horloge coupée - au seuil du champ et du hors-champ de l'image. Or, le motif de l'horloge arrêtée indique un dérèglement temporel, et plus précisément, une rupture du « temps cosmo-bio-social »¹¹⁴¹. Se dégage alors une impression d'« arrêt sur image » qu'évoque Bastien, dans *Un violon dans les jambes* [6]. La diffraction temporelle étaye l'impression d'immobilité du personnage, de même que les images fixes de l'album expriment un espace-temps statique. Quant à la liminarité du corps de *La petite fille soulevant un coin du ciel* et *La petite fille incomplète*, elle s'étend également aux espaces qui, bien qu'ouverts, apparaissent comme fermés et liminaires, en raison de leur caractère passéiste ou suranné que suggèrent les couleurs pastel¹¹⁴² et quasiment diaphanes des paysages.

Quant à l'album *Regarde en haut*, il donne à voir la fillette figée dans la même posture, au fil des pages de droite de l'album. L'immuabilité du décor évoque la liminarité physique du personnage. [Annexe : 47] La technique plastique du noir et blanc connote, dans un style épuré, un monde binaire et quelque peu désuet. Le cadre spatial des pages de gauche est éminemment statique : des arbres figés comme des épouvantails sont dépeints, de façon fragmentaire, d'autant plus que leurs troncs sont coupés et privés de leurs vastes ramures. Parce que Suji est postée à une fenêtre, elle demeure dans un « lieu de pose »¹¹⁴³, ainsi que

¹¹⁴¹ Barreau (H.), *Que sais-je, Le temps*, « Le temps du monde », Paris : P.U.F., 2009, pp. 54-74 et p. 60.

¹¹⁴² Les illustrations, de style classique, et pastel de ces albums entrent dans la mouvance des illustrations victorienne des *Contes* de Grimm.

¹¹⁴³ Connochie-Bourgne (C.), *Par la fenestre, Etudes de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Sénéfiance », 2003, p. 13.

dans une posture d'« immobilité contemplative »¹¹⁴⁴. Elle est, ainsi, dans la posture de « [celle] qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte »¹¹⁴⁵. Sa « pose » induit une pause descriptive, majoritairement visuelle. La fenêtre, ouverte qui plus est, marque un seuil symbolique, polarisé entre un espace intérieur et un espace extérieur. S'enchevêtrent l'espace du *saltus* dans la *domus*, c'est-à-dire l'espace de la marge qu'est le balcon et celui du *campus*, ici l'espace socialisé de la rue. D'où la situation spatiale d'entre-deux de Suji. Sa relation au monde se lit dans une lecture culturelle des espaces que régit son regard, outil de « médiation corporelle »¹¹⁴⁶.

La jonction symbolique signifiée par la fenêtre, entre fermeture et ouverture, structure non seulement l'espace mais aussi le temps. Et Bastien d'associer l'immobilité de son corps à celle du temps, matérialisé symboliquement dans l'espace ici liminaire et disjonctif de la fenêtre : « J'étais loin de penser que la fenêtre s'ouvrirait sur l'avenir. Elle n'avait été longtemps qu'une vitre derrière laquelle, assis, je fixais le mur gris de l'immeuble voisin. L'immobilité me saisissait. » [*Un violon dans les jambes* : 5] La fenêtre marque une frontière entre le dedans et le dehors, entre la claustration et la liberté et donc, entre lui, l'exclu et les autres, les passants, inclus dans un même groupe. Ce seuil finit toutefois par instaurer une brèche dans l'espace clos du personnage puisqu'il favorise la rencontre entre Bastien et Inès. À l'inverse, la fenêtre symbolise essentiellement l'enfermement dans *Le cœur andalou* : « Depuis le retour de l'hôpital, Julien vit près de la fenêtre, comme une araignée de jardin entoilée dans un troisième étage. Sa chaise est un mirador. » [12] L'adolescent est donc bloqué dans cet entre-deux, auquel renvoie le motif iconique de la fenêtre paradoxalement ouverte sur une zone blanche et donc marginale. [Annexe : 33] Est ainsi connotée la vacuité du monde... celui de Julien, plus particulièrement [13]. Est ainsi figurée la page blanche qu'est son avenir. Cette marge blanche est d'autant plus saisissante, dans cette illustration en noir et blanc, qu'elle traduit pour le protagoniste une phase de mort symbolique. L'héroïne de *La maison sans escalier* est mise exactement face à cette même situation : [Annexe : 22]

Dans l'album *Le petit prince paralysé*, la corporalité du personnage principal s'intrique également à son enfermement spatio-temporel. Le jeune porcelet se trouve en exil forcé et donc en réclusion, dans une terre lointaine, par la volonté de son oncle tyrannique : « Tierra Dolorosa, l'endroit le plus froid et le plus retiré de la Terre ». Il est soumis à un isolement total, dans « la tour de Tierra Dolorosa [...] plantée comme au bout du monde » et en

¹¹⁴⁴Starobinski (J.), « Fenêtres: De Rousseau à Baudelaire », in Guéry (F.), *L'idée de la ville, Actes international du colloque de Lyon*, Ceyzérieu : Editions Champ Vallon, 2014, pp. 179-187, p. 181.

¹¹⁴⁵Tel est le premier vers du poème « Les fenêtres » de Baudelaire, in *Petits poèmes en prose*, Paris : Société Les belles lettres, 1869.

¹¹⁴⁶Scarpa (M.), *Le Carnaval des Halles, op.cit.*, p. 29.

compagnie d'une prisonnière. Sa liminarité se trouve corroborée par son statut d'orphelin. De plus, l'analogie avec la figure du banni s'impose par son portrait iconique de reclus, dans une pièce semblable à une cellule de cachot, dotée d'une fenêtre-soupirail. Il tient également de la figure du martyr, comme l'exprime le toponyme « Dolorosa », sorte de dérivé du latin *doloris*. Le protagoniste incarnerait alors un *filius dolorosus*, perclus de solitude et de souffrance physique et morale. De plus, dans le hors-temps et le hors-lieu, dans lequel il est enlisé, s'opère une nouvelle phase de mort symbolique. L'enfermement du personnage enfantin dans une tour fait écho à l'univers diégétique de *Raiponce*, qui met en scène une jeune fille enfermée « dans une tour au milieu de la forêt, qui n'avait ni escalier ni porte, mais seulement une petite fenêtre tout en haut »¹¹⁴⁷. Au fil du récit, elle est contrainte à l'exil, dans « un désert où [elle] mena une vie de misère et de chagrin »¹¹⁴⁸. L'enfermement de Raiponce, tout comme celui du petit prince paralysé est dû à la volonté d'un personnage maléfique et donc adversaire, qui une sorcière, qui un dictateur. La situation narrative d'éloignement de l'espace de la *domus* et de séparation avec la famille entre en intertextualité avec le motif, prégnant dans les contes populaires, de l'abandon de l'enfant, dans l'espace ensauvagé du *saltus* de la forêt : « au plus profond de la forêt »¹¹⁴⁹; « l'endroit de la forêt le plus obscur et le plus épais »¹¹⁵⁰.

4. Négation de l'altérité du personnage

L'effacement symbolique du corps handicapé se cristallise autour d'un discours relativiste, fondé sur le « politiquement correct » : la « pensée de la non-différenciation ». Dans cette posture, l'être fictif n'est plus pris dans son altérité - constitutive - mais, au contraire, dans sa ressemblance avec les autres personnages. Le personnage handicapé et le personnage valide (et, par ricochet, le lecteur) sont placés sur un pied d'égalité. L'altérité de l'enfant mis en scène est niée, par des assertions comme « Bref, elle n'est pas différente des autres enfants. » (Quatrième de couverture d'*Alice sourit*), ou encore, « Tu sais ces quelques jours dans ta peau m'auront appris au moins une chose qu'une personne dans un fauteuil roulant peut faire des tas de choses chouettes...enfin, que c'est une personne... comme les autres... » [*Je suis un autre t. 4, trio gagnant* : 56]. Ces comparaisons par ressemblances s'articulent autour de la conjonction « comme ». Dans la tournure « comme vous et moi », le

¹¹⁴⁷Grimm (J.), « Raiponce », in *Contes de Grimm*, Paris : Editions du Chêne-Hachette Livre, 2006, p. 35.

¹¹⁴⁸Grimm (J.), « Raiponce », *op.cit.*, p. 38.

¹¹⁴⁹ Grimm (J.), « Hänsel et Gretel », in *Contes de Grimm, op.cit.*, p. 47 : « La femme emmena les enfants encore plus profondément dans la forêt, plus loin qu'elle ne fût jamais allée de sa vie. »

¹¹⁵⁰Perrault (C.), « Le Petit Poucet », *Contes de ma mère l'Oye*, Paris : Éditions Librio, 2014, 1967.

lecteur est directement pris à parti. Aussi, par un effet de captation¹¹⁵¹, reçoit-il la norme axiologique du récit, établie par le narrateur. Dans cette représentation, optimiste, du personnage, son handicap est amenuisé, dans une perspective de normalisation et d'homogénéisation des corps, pourtant, hétérogènes. Une similitude physique et sociale entre les êtres est mise en avant, par l'emploi du substantif « pareils », renforcé par le pronom « tous » : « Mais le mieux dans l'eau, c'est qu'on est tous pareils. On ne voit plus rien et oublie les petits défauts de chacun » [*Joséphine à la piscine*]. Le terme, ici, euphémistique « défaut » est d'autant plus atténué par l'emploi de l'adjectif « dés-intensif »¹¹⁵², « petit ». Le plaidoyer autour de la pleine agrégation du personnage handicapé aux autres fait écho à la représentation culturelle « extratextuelle » puisque « la position anthropologique de la société actuelle reconnaît à la personne handicapée un statut d'égalité et de dignité. »¹¹⁵³ En somme, les textes de littérature de jeunesse donnent à penser la valorisation du modèle d'une société inclusive.

Lorsque le handicap du personnage n'est pas complètement masqué ou nié, il est minoré. De fait, son altérité est mise en résonance avec celle des autres personnages et pourrait se résumer par les énoncés gnomiques - à valeur aphoristique¹¹⁵⁴ - sur lesquels se concluent certains albums : « Chacun est à la fois différent et spécial exactement comme moi » [*Pourquoi je suis DIFFÉRENTE* : 29], « Ni trop ceci, ni trop cela, nous sommes tous DIFFÉRENTS. Et tant mieux, sinon... ça serait vraiment pas marrant ! » (*Trop ceci, cela*).

Le personnage de Tico finit par se conformer à la norme physique, dès lors que ses ailes deviennent noires, à l'instar de celles des autres oisillons. Il est, subséquemment, à nouveau, intégré au groupe. Il revendique, néanmoins, son altérité qu'il considère comme une richesse. D'où sa déclaration finale: « Pourtant, je ne suis pas comme mes amis. Nous sommes tous différents. Chacun avec ses propres souvenirs, et son jardin secret rempli de rêves d'or. » (*Tico et les ailes d'or*). L'altérité est donc pensée positivement puisque celle du personnage handicapé est mise en résonance avec celle de chaque individu, en tant que condition intrinsèque de l'identité. En somme, l'altérité consubstantielle au corps handicapé est décrite comme une altérité comme une autre. L'explicit de ces albums détermine la valeur

¹¹⁵¹Et Jouve d'évoquer « la captation du lecteur », inscrite dans le niveau programmatique du texte, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 124.

¹¹⁵²Romero (L.), « *Les adjectifs intensifs* », in Jacques François, *L'adjectif en français et à travers les langues*, Jun 2001, Caen : Presses universitaires de Caen, 2004, pp.449-462, 2005, Bibliothèque de syntaxe et sémantique. Article en ligne, p. 12. halshs-00131545. Consulté le 8 Avril 2017.

¹¹⁵³Korff-Sausse (S.), « Un exclu pas comme les autres. Handicap et exclusion. », in *Cliniques méditerranéennes*, [En ligne], n°72, 2005, p.133, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2005-2-p-133.htm>

¹¹⁵⁴Leclaire-Halté, *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse*, *op.cit.*, pp. 154-155.

axiologique de l'intrigue, au travers de la leçon éthique de relativité véhiculée par le personnage porte-parole. Les valeurs éthiques qui sont transmises par les « instances évaluantes »¹¹⁵⁵ reposent sur des dispositifs textuels - des modalisateurs, notamment - et typographiques. Ainsi, une égalité absolue entre le personnage handicapé et le personnage valide est signifiée par l'expression adverbiale « exactement ». De même, le principe d'une identité de fait entre les protagonistes est exprimé par le « nous » inclusif, ainsi que par le déterminant indéfini « tous », qui tous deux, témoignent de la conjonction des corps. Aussi, si le syntagme « différents » est exacerbé par la mise en majuscules et par la marque du pluriel, est-ce pour attester non pas d'une exception mais bien d'une norme sociale et physique. Se trouve donc, paradoxalement, mise en avant sa ressemblance dans la différence. Le « tous », pluriel, qui saisit le groupe - formé par les personnages - dans son ensemble, côtoie le « chacun », singulier, qui se réfère, lui, à chaque personnage, dans son individualité. Cet entre-deux sémantique renvoie au statut, identitaire et social, ambivalent du personnage handicapé qui, dans son rapport au personnage valide, apparaît conjointement comme le Même et l'Autre, c'est-à-dire aussi bien comme un *ego* que comme un *alter ego*. Sa « position liminale »¹¹⁵⁶ renvoie bien au fait qu'au sein de la dialectique « altérité/ identité », il est « à la fois l'un et l'autre »¹¹⁵⁷. Quoiqu'il se manifeste, de prime abord, comme fondamentalement autre, il est représenté et pensé « comme les autres ». Or, l'ambivalence, signifiée par la posture d'entre-deux, constitue « le trait sémantique le plus notable du personnage liminaire »¹¹⁵⁸.

L'euphémisation et même la négation du handicap du personnage atteint son comble, lorsque celui-ci est éludé au sein de la narration. En effet, le corps handicapé et, somme toute, le champ sémantique du handicap sont occultés par le champ narratif. Toutefois, se manifeste le corps agissant du personnage, saisi dans ses actions et ses mouvements. La représentation de son corps, pourtant handicapé, en « actif corporel »¹¹⁵⁹ se trouve à rebours de la posture dominante du corps inerte et dépendant. L'axiologie du texte consiste, dans une dimension optimiste et par le biais de verbes d'action, à insister sur les capacités motrices de l'enfant et non pas sur ses incapacités. Cette stratégie narrative, axée sur la valorisation du « savoir-faire »¹¹⁶⁰ du personnage, implique la normalisation de son corps, ainsi que sa

¹¹⁵⁵ Hamon (P.), *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 21.

¹¹⁵⁶ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 28.

¹¹⁵⁷ Segalen (M.), *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 36

¹¹⁵⁸ Scarpa (M.), *L'Éternelle jeune fille...*, *op.cit.*, p. 222.

¹¹⁵⁹ Berthelot (F.), *Le corps romanesque du héros, op.cit.*, p. 56.

¹¹⁶⁰ Hamon (P.), *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 24.

« maîtrise/fermeture »¹¹⁶¹. Le personnage handicapé est ainsi, paradoxalement, « dépeint comme un homo/corpus clausus parfait »¹¹⁶². Chaque page de l'album *Alice sourit* associe une image et une seule phrase descriptive qui narre une action ou une émotion. Alice est exacerbée en tant que sujet de l'action, par l'anaphore de son prénom, en début d'énoncé. De même, sont énumérées les différentes activités auxquelles elle s'adonne : « Alice chante, Alice vole, Alice se balance [...], Alice danse, Alice se promène, Alice nage [...] Alice trotte [...], Alice peint [...] ». Ses émotions sont également dévoilées : « Alice est contente. Alice est en colère. » Par l'évocation de ses activités et de ses états d'âme, Alice se trouve agrégée à la communauté des enfants de sa classe d'âge. Dans ce contexte, le processus d'identification et d'immersion fictionnelle du lecteur, vis-à-vis du personnage handicapé, résulte de leur proximité d'âge et, de fait, de la similarité de leur quotidien. La connivence entre le personnage principal et le lecteur est programmée par la structure diégétique ainsi que par le portrait d'Alice, alors objet de la focalisation. Ainsi, le personnage devient, symboliquement, une figure projective pour le lecteur. S'opère, ainsi, la réception idéologique de l'histoire qui est cristallisée par « le rapport de collaboration »¹¹⁶³ entre le texte et l'image. La congruence entre la narration textuelle et la narration visuelle achoppe sur la fonction complétive de l'image qui, par son pouvoir d'évocation, éclaire le récit. À première vue, aucun indice iconique ne témoigne du handicap de la fillette dont le corps est un *corpus clausus*, « policé »¹¹⁶⁴. Néanmoins, la présence d'un adulte à ses côtés, lors de la réalisation d'activités motrices suggère, de façon discrète, l'aide d'un tiers dans ses mouvements. La chute inattendue de l'histoire joue sur le perceptible décalage entre le texte et l'image finale. En effet, le message verbal, « Voilà Alice, elle est comme ça, tout simplement, comme toi et moi » semble être, de prime abord, en dissonance avec le message iconique qui dévoile Alice sur un fauteuil roulant. Ce dernier et inattendu portrait physique est mis en exergue par la page de droite de l'album, qu'il investit pleinement, dans une mise en page texte/image dissociative. Cet apparent rapport de contradiction ou de disjonction¹¹⁶⁵ est aussitôt démenti par le dénouement mais aussi par le portrait de la fillette. La valeur éthique de l'album, apparaît, rétrospectivement, comme « implicite et inférable d'un comportement, d'une action. »¹¹⁶⁶ Parce que la phrase conclusive de l'album euphémise l'altérité de la fillette, elle est garante du dénouement euphorique et porteur d'un édifiant message de bienséance et de

¹¹⁶¹Scarpa (M.), « Le Carnaval des Halles est-il un roman bien civilisé ? », in Norbert Elias et *l'anthropologie*, *op.cit.*, p. 20.

¹¹⁶²Privat (J.-M.), « Elias, Bakhtine et la littérature », *op.cit.*, p. 193.

¹¹⁶³Van der Linden (S.), *Lire l'album*, *op.cit.*, p.121.

¹¹⁶⁴Privat (J.-M.), « Elias et le théâtre des corps », *op.cit.*, p. 110.

¹¹⁶⁵Van der Linden (S.), *Lire l'album*, *op.cit.*, p.121.

¹¹⁶⁶Leclaire-Halté (A.), *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 11.

tolérance, adressé, alors, au jeune lecteur. Quant aux illustrations pastel et aux crayons de couleur, elles renforcent l'impression de quiétude et d'harmonie qui se dégage de l'album.

L'album *Joséphine à la piscine* suit un mode de présentation, à peu près similaire à celui à l'œuvre dans *Alice sourit*. Aussi, la narration textuelle décrit-elle la fillette comme une nageuse comme les autres, tandis que la narration visuelle la dépeint dans sa bouée. Sa différence, tout comme celle des autres est donc estompée... jusqu'à la séquence icono-textuelle finale. Celle-ci divulgue, explicitement, le fauteuil roulant de Joséphine, à travers un « rapport de redondance »¹¹⁶⁷ entre le texte et l'image. Après avoir énuméré les « petits défauts » de ses proches, la fillette lève elle-même le voile sur le sien : « [...] et surtout...moi et mon fauteuil roulant. Il m'emmène partout sauf dans l'eau... » Une polyphonie, tant poétique, polysémiotique que symbolique, se fait jour dans les albums *L'enfant et le phoque*, *Fleur des vagues* ou encore dans *Comme un poisson dans l'eau*. Ces œuvres évoquent la fonction de révélation¹¹⁶⁸ de l'image. *L'enfant et le phoque* montre la dé-singularisation du personnage principal, alors uniquement désigné par les termes génériques de « L'enfant » et de « le garçon ». L'absence de prénom et de nom - en somme d'identité - concourt à son anonymat¹¹⁶⁹. Il en est de même pour la petite fille de *La maison sans escalier* qui est elle aussi exclusivement désignée par son rôle thématique (et en somme son statut social) d'enfant. Le héros de *L'enfant et le phoque* occupe une place secondaire, par rapport à la prépondérance de la nature - du règne végétal et animal, plus précisément - au sein de la description textuelle et visuelle. Le phoque est représenté comme le personnage principal, à l'inverse du petit garçon, qui n'est que son comparse. Ce dernier est principalement saisi en tant que personnage focalisé et focalisateur, comme le signe la récurrence du verbe de perception « regarder ». L'enfant est également décrit par le biais de son aptitude physique en natation, qui est survalorisée par le superlatif « excellent » : « excellent nageur ». De même que dans *Comme un poisson dans l'eau*, l'enfant est montré dans son union avec l'animal marin, avec lequel il est lié par la troisième personne du pluriel : « l'enfant et le phoque chevauchent ». Il est également associé au phoque, par une certaine continuité physique¹¹⁷⁰ puisqu'il semble faire corps avec lui. En effet, sur une des illustrations, il est montré comme porté par le phoque qui le secourt de sa noyade. Le corps de l'enfant est, le plus souvent, représenté allongé, tantôt sur un rocher, tantôt sur une planche de surf. [Annexe : 41] Son handicap est, ainsi, masqué afin

¹¹⁶⁷ Van der Linden (S.), *op.cit.*, p.121.

¹¹⁶⁸ Van der Linden (S.), *op.cit.*, p. 123.

¹¹⁶⁹ De même, la petite fille de l'album *La maison sans escalier* n'est pas nommée. « La fée sans ailes » est, quant à elle, uniquement désignée par son rôle thématique.

¹¹⁷⁰ La relation entre l'enfant et le phoque se cristallise, ainsi, autour du mode de représentation naturaliste, qui selon Descola, se définit par des interiorités différentes et des physicalités analogues.

de n'être suggéré qu'à partir des indices iconiques : les béquilles et le fauteuil roulant. Son corps lui-même semble à peine incarné puisqu'il n'est qu'entr'aperçu dans le paysage marin qui s'étale à fond perdu, dans la première illustration. Par les techniques du plan général et de la plongée, l'enfant est à peine identifiable ; ce qui souligne sa petitesse face à l'immensité de la mer. Quant à son fauteuil roulant, il n'est guère perceptible, puisqu'il ne s'apparente qu'à un infime détail, relégué en marge de l'image, en haut et à gauche. Le petit garçon n'est représenté qu'une seule fois sur son fauteuil roulant, de dos, qui plus est. Ces stratégies iconiques signalent une mise à distance, à l'égard de son corps handicapé, qui est alors simplement « anecdotique »¹¹⁷¹ et non « thématique »¹¹⁷². La même approche est à l'œuvre dans l'album *La fleur des vagues*. La singularité physique d'Hortense s'avère insignifiante, à l'inverse de sa quête initiatique qui s'ancre autour de son engouement pour un bateau, « La Fleur des vagues ». A l'image de nombre d'autres personnages d'enfants et d'adolescents handicapés, Hortense incarne, par excellence, un « personnage-regardeur »¹¹⁷³. Elle est majoritairement représentée postée à la fenêtre de sa chambre, d'où elle contemple le monde. Si les illustrations s'arrêtent quelquefois sur son regard, elles se focalisent essentiellement sur l'objet regardé : le paysage marin. La trajectoire initiatrice de l'enfant handicapé en « homo clausus », découle de fait de son esthétique du regard qui catalyse la mise en spectacle du monde, ainsi que sa sublimation. La mise en exergue du corps d'émotions de l'enfant fait écho à la norme esthétique et hédonique qui régit son regard : sa « ligne de mire »¹¹⁷⁴. Quant au « corps d'expression » du protagoniste, il « s'auto-limite dans le libre exercice de ses mouvements »¹¹⁷⁵. Quasiment tout au long de l'album, Hortense est représentée assise sur son lit, et semble, ainsi, se conformer à la norme physique du corps valide. Son corps est d'autant plus « policé » ou « discipliné » qu'il est montré de dos. L'une des dernières images divulgue son handicap, en la représentant dans les bras de son grand-père et en faisant figurer son fauteuil roulant, en bas d'un escalier. Le handicap de Joséphine est alors, seulement, divulgué au travers du motif du fauteuil roulant. Ce détail signifiant supplée donc le texte volontairement lacunaire quant à la particularité physique du personnage. Se manifeste ainsi « la dimension subjective de l'image et le jeu de divergence et de convergence des instances narratrices verbale et iconique ». À l'image d'Alice, la fillette est aidée dans ses déplacements

¹¹⁷¹ Berthelot (F.), *Le corps du héros*, op.cit., p. 27.

¹¹⁷² Berthelot (F.), op.cit., p. 28.

¹¹⁷³ Hamon (P.), *Le personnel du roman*, op.cit., p. 72.

¹¹⁷⁴ Hamon (P.), *Texte et idéologie*, op.cit., p. 25.

¹¹⁷⁵ Privat (J.-M.), *Elias et le théâtre des corps*, op.cit., p. 109.

par un personnage, alors « passeur »¹¹⁷⁶. La compensation symbolique de son manque de mobilité se trouve corrélée à l'amenuisement de son handicap.

Le portrait physique du personnage principal de *Comme un poisson dans l'eau* apparaît comme double. Il montre, de façon concomitante et dialogique, grâce à l'interaction texte/images, son corps en fauteuil roulant et son corps nageant - ainsi « normalisé » et même sublimé. Cette seconde représentation du corps prédomine dans l'espace narratif, tandis que l'espace iconique dévoile, lui, un corps polymorphe et mouvant. Comme dans les exemples précédents, le corps en fauteuil de Sébastien ne semble être qu'un accessoire et est donc minimisé. Ainsi, si le fauteuil roulant est parfois, représenté, dans son intégralité, il n'occupe pas le premier plan de l'image. Il est même, à d'autres moments, seulement suggéré par la présence discrète d'une poignée du dossier.

Les jeux de voilement/dévoilement du corps handicapé, au sein de l'espace narratif peuvent également reposer sur la posture inverse. Un même jeu contrapuntique affleure alors de la polysémioticité de l'album ou du roman illustré. La narration se focalise sur le handicap du protagoniste, tandis que les illustrations le masquent. *La petite fille soulevant un coin du ciel*, *La petite fille incomplète*, ou encore *L'indien qui ne savait pas courir* en sont de parfaits exemples. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, seul l'immobilisme du protagoniste, au sein des images, évoquerait un corps paralysé. La visibilité du corps handicapé, au cœur de la narration, est ainsi minorée par les illustrations. Le protagoniste endosse, par là-même, un « corps intermédiaire »¹¹⁷⁷, à la fois « corpus apertus » et « corpus clausus ».

5. Configuration socio-spatiale des corps et « hiérarchie corporelle » : corps assis versus corps debout

La représentation du corps handicapé, saisie dans son interrelation avec les autres, s'articule autour de constructions culturelles ainsi que d'une axiologie¹¹⁷⁸, à la fois spatiale et sociale. Celle-ci tourne autour de l'asymétrie des interactions corporelles et symboliques que signifie l'opposition, entre le corps assis du personnage en fauteuil roulant et le corps debout du personnage valide : Le corps handicapé se révèle, de prime abord, en marge par rapport à la posture verticale canonique et donc normale de l'homme. En raison de sa configuration socio-spatiale, il est inférieur au corps valide et debout. « ETRE DANS UN FAUTEUIL ROULANT,

¹¹⁷⁶ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 29.

¹¹⁷⁷ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 226. Le « corps intermédiaire » est précisément l'apanage du personnage liminaire.

¹¹⁷⁸ Philippe Jouve pense, ainsi, que le corps constitue un « vecteur idéologique de premier plan » (*Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 78)

c'est s'adapter à un nouveau point de vue. Plus rien n'est à votre hauteur. [...] On se retrouve de la taille d'un enfant. » [*Pensée assise* : 49] Les rapports entre les corps et les postures corporelles, au sein de l'espace physique de l'interaction sociale, relèvent de « l'hexis corporelle »¹¹⁷⁹ et constituent, de fait, des « signums sociaux »¹¹⁸⁰. Le personnage en fauteuil roulant se trouve dans un rapport de dépendance vis-à-vis du personnage valide qui l'aide à se mouvoir. Ainsi, la relation entre la personne mobile et la « personne mobilisée » (poussée en fauteuil roulant)¹¹⁸¹ reposerait sur la dialectique « dominant/dominé » et sur celle « « passif corporel »¹¹⁸² / « actif corporel »¹¹⁸³ ou encore, sur un plan topographique, « vertical/horizontal ». Dans cette « interrelation « moi-l'autre » »¹¹⁸⁴, le lien de sujétion s'exprime, syntaxiquement, par l'opposition entre le sujet et le complément d'objet direct. Le premier renvoie au personnage valide, « pousseur » et le second au personnage handicapé, « poussé » et/ou à son fauteuil roulant : « Puis ma mère venait me chercher, me poussait dans l'ascenseur, et me conduisait au bout de la rue. » [*Un violon dans les jambes* : 21], « Solène pousse la chaise près de la fenêtre » [*Le cœur andalou* : 26], ou encore, « Iris poussait ma chaise » [*Un violon dans les jambes* : 19]. Le personnage handicapé, qui n'est pas sujet de l'action, n'est pas non plus acteur de ses déplacements. Il incarne, par conséquent, un « passif corporel », c'est-à-dire « l'ensemble des phénomènes dont le corps est le lieu, et qui résultent d'une sollicitation extérieure. [...] Il peut s'agir donc des actions auquel il est soumis, ou des perceptions qu'il a de son environnement. »¹¹⁸⁵ Dans les illustrations, se fait également jour la disjonction entre le corps assis et le(s) corps debout, qui ne sont représentés ni à la même hauteur ni suivant le même plan. Aussi, à la page 12 de *Cœur andalou*, le corps en fauteuil de Julien est-il entraperçu derrière les jambes des passants qui dominent, au premier plan. [Annexe : 33]

La subordination du corps handicapé au corps valide passe aussi par sa proximité avec celui-ci. L'exemple récurrent du personnage juvénile porté par l'un de ses parents suscite un renversement de la norme, sociale et corporelle. Un décalage s'opère, ainsi, pour l'enfant ou l'adolescent qui n'est, pourtant plus en âge d'être porté et qui se trouve, dès lors, dans la « mauvaise posture » : « Papa porte Marika dans la voiture. C'est bizarre. Ma grande sœur a l'air tellement petite, maintenant. » (*L'accident de Marika*). L'antithèse « grande/petite »

¹¹⁷⁹Bourdieu (P.), *Le sens pratique*, Paris : 1980, p. 117.

¹¹⁸⁰Bourdieu (P.), *Le bal des célibataires : crise de la société paysanne en Béarn*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

¹¹⁸¹Winance (M.), « Mobilités en fauteuil roulant : processus d'ajustement corporel et d'arrangements pratiques avec l'espace, physique et social », *Politix* 2010/2 (n° 90), pp. 115-137, p. 137.

¹¹⁸²Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 53.

¹¹⁸³Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 56.

¹¹⁸⁴Bakhtine (M.), *Esthétique de la création verbale*, *op.cit.*, p. 44.

¹¹⁸⁵Berthelot (F.), *op.cit.*, p. 54.

exprime bien une anomalie par rapport à l'ordre des choses. Ce ratage dans l'initiation socio-corporelle de Marika la fait, symboliquement, régresser à un état et à un statut antérieurs, celui du tout-petit enfant. Son corps, n'étant pas séparé de celui de son père, il n'est pas « individuel et clos »¹¹⁸⁶. La distance physique et symbolique entre lui et autrui, alors sous-jacente au *corpus clausus*¹¹⁸⁷, n'est pas respectée par le binôme « porté/ porteur ». Jésus Betz, qui est, lui, montré porté dans les bras de sa mère est ainsi dans un rapport d'autant plus fusionnel ; celui du temps prolongé de la dyade mère-enfant.

La structure dialectique de l'album *Regarde en haut* allie corporalité et spatialité, au travers d'un « jeu d'oppositions [...], de corrélations »¹¹⁸⁸, binaires, qui détermine autant le système des personnages que le nœud de l'action. Suji, le personnage en fauteuil roulant et donc assis, se trouve en haut et à l'intérieur, alors que les autres personnages sont debout, à l'extérieur et en bas. De même, elle est saisie dans son immobilité, à l'inverse de ses pairs, dans le mouvement. Suji se trouve d'autant plus en marge d'eux qu'elle ne partage pas le même espace fictionnel. Elle demeure isolée dans les pages de droite de l'album, continuellement enserrée dans l'encadrement d'une fenêtre, qui plus est. Toutefois, bien qu'elle soit enfermée dans l'espace clos de la domus, elle surplombe les gens et l'espace diégétique, par sa « saisie perceptive du monde extérieur »¹¹⁸⁹. Elle est, en effet, le personnage à la fois focalisé et focalisateur de l'intrigue, pour laquelle elle sert alors de point de mire. Aussi, « le narrateur iconique »¹¹⁹⁰ mais aussi, de façon concomitante, le lecteur adoptent le point de vue Suji¹¹⁹¹, lequel occupe le premier plan des images. La fillette est en effet fortement individualisée par des plans coupés sur son visage. En revanche, les autres personnages, pourtant représentés en pied, se perdent dans l'espace de la page, jusqu'à former, à certains moments, un groupe indistinct et uniformisé : une kyrielle de parapluies ou bien une masse de têtes indifférenciées et vues d'en haut. [Annexe : 47] Et Suji de déclarer : « On dirait vraiment des fourmis ». En somme, la liminarité de son corps statique est compensée par la prééminence de son portrait iconique. D'où l'ambivalence de sa posture et d'où le renversement symbolique des rapports de type dominé/dominant, au cœur de la dialectique valide/ handicapé. De plus, le seuil de la fenêtre offre un espace d'ouverture par rapport à son enfermement spatial et corporel puisque se trouve, ainsi, favorisée la circulation du regard,

¹¹⁸⁶Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, pp. 318-319

¹¹⁸⁷Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, *op.cit.*, p. 144.

¹¹⁸⁸Mitterand (H.), *Le discours du roman*, Paris : P.U.F., 1986, p.19.

¹¹⁸⁹Scarpa (M.), *Le Carnaval des Halles*, *op.cit.*, p. 29.

¹¹⁹⁰Boulaire (C.), *op.cit.*

¹¹⁹¹Et Perec d'affirmer que « [...] l'espace c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi bute la vue bute [...] » (*Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 2000, p. 159).

alors mobile, de l'intérieur vers l'extérieur. Aussi, le nœud de l'intrigue est-il structuré par le « chronotope du seuil », associé à celui de la rencontre¹¹⁹². Le « lieu intermédiaire »¹¹⁹³ - et dedans et dehors- de la fenêtre, d'abord, infranchissable, constitue, ensuite, un lieu de passage, propice à l'agrégation de la fillette aux autres personnages.

Au système des mondes, des espaces, des quartiers, des zones et des aires cloisonnés qui enserme le personnage, qui le localise et le territorialise, va s'adjoindre un système de seuils, de portes, de noman's lands, de zones intermédiaires, de passages, de « fêlures » [...] qui vont décroiser ces espaces, les rendre perméables les uns aux autres et faciliter les mouvements et les migrations des personnages de l'un à l'autre, donc leurs transformations, donc le récit.¹¹⁹⁴

Les personnages sont liés entre eux, par leurs corps, ainsi que par les interactions de leurs regards et toujours suivant l'axe haut/bas. Cet axe structure la description visuelle et textuelle de l'album, comme en attestent son format vertical ou à la française, ainsi que les vues en plongée. De même, cette configuration spatio-corporelle s'illustre par le dialogue entre Suji et un petit garçon: « - Que fais-tu là-haut? - Je regarde en bas. » Suji n'a de cesse, dès le titre même de l'album, d'exhorter les passants à regarder en haut, c'est-à-dire vers elle: « Eh ! Je suis là !!! Est-ce que quelqu'un peut... regarder en haut ?! ». Les interactions verbales régissent les interrelations corporelles et sociales. L'injonction « Regarde en haut! », sur laquelle s'ouvre expressivement l'album, signifie, en effet, une interpellation, telle que « Regarde-moi ». Cette parole, qui exprime d'abord un désir, s'inscrit dans le registre performatif, puis elle finit par s'accomplir. Le dénouement diégétique s'avère euphorique puisque les passants regardent en haut, en direction de Suji qui, elle, sourit, en leur direction, comme l'illustre l'avant-dernière illustration. [Annexe : 48] Se lit alors la convergence de leurs regards qui les situent, tour à tour, dans la position de « regardants » / « regardés ». Aussi, la fenêtre finit-elle par incarner un « [lieu] de mise en conjonction des personnages [...] »¹¹⁹⁵, pourtant opposés physiquement, topologiquement et, en somme, socialement. Dans cette dialectique, spatialisée, des regards, Suji se pose comme « point focal, point de convergence des regards des autres personnages [...] »¹¹⁹⁶. Elle catalyse également le regard du lecteur, qui dans une vertigineuse mise en abyme, regarde, lui aussi, Suji de haut. Or, il n'aperçoit, alors, que le haut de sa tête et non pas son visage. Le lecteur ou « spectateur

¹¹⁹² Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 389.

¹¹⁹³ Hamon (P.), *Le personnel du roman*, op.cit., p. 213.

¹¹⁹⁴ Hamon (P.), op.cit., p. 211.

¹¹⁹⁵ Hamon, (P.), op.cit., p. 222.

¹¹⁹⁶ Hamon (P.), *Le personnel du roman*, op.cit., p. 77.

voyeur »¹¹⁹⁷ endosse donc, par un subtil jeu réflexif, la même position que Suji vis-à-vis des passants qui n'a qu'une vision de surplomb puisqu'elle « [voit] juste le dessus de la tête des gens... ». Un seuil finit par être franchi par Suji qui se trouve agrégée aux autres. A l'issue de son initiation, Suji a, en effet, rejoint les autres, en bas et donc à l'extérieur. De plus, le monde se pare légèrement de couleurs et atteste, ainsi, du dénouement euphorique de l'histoire ; tel qu'il est de mise en littérature de jeunesse¹¹⁹⁸. Aussi, lors de la saynète finale, elle et ses camarades partagent-ils le même espace de la double page et sont-ils représentés, à la fois au même plan et à la même échelle de grandeur. [Annexe : 48] Est *a fortiori* donnée à voir la co-présence des corps, au travers d'un même « habitus social »¹¹⁹⁹ Lors de cette phase d'agrégation au groupe, les enfants incarnent les passeurs de la fillette qui concourt elle-même à les faire passer. Elle les aide véritablement à regarder autour d'eux, et donc à regarder les autres. Dès lors, leurs corps sont singularisés, au travers de diverses postures et ils ne sont donc plus reproduits à l'identique. Les différents protagonistes s'incarnent grâce à la réciprocité de leurs regards.

Le personnage handicapé n'est pas toujours saisi au travers de sa non conformité à la verticalité, canonique, du corps. Aussi, sa singularité s'estompe-t-elle, lorsqu'il est mis sur un pied d'égalité, avec les autres personnages, également assis. Lui et ses pairs sont alors décrits comme étant « tous pareils pour une fois ! » [*Alex est handicapé* : 20]. Cette marque évaluative sous-tend une valeur éthique au cœur des relations interindividuelles¹²⁰⁰. Une brève leçon de relativité s'énonce, implicitement. L'agrégation du corps handicapé aux corps valides passe également par un processus de compensation. La table, autour de laquelle Marika partage un repas, avec sa famille, masque ainsi son fauteuil roulant. De même, dans *Tous les matins, je regarde les filles*, un mur dissimule aux yeux de Pierre le fauteuil de Marie : « De toute façon, il n'aperçoit que ma tête, le mur épais dissimule le reste de mon corps. » [31]. Ce dispositif spatial sert de ressort dramatique et narratif, comme le prouve le onzième chapitre du roman, significativement intitulé « Un mur et un secret ». L'adolescent, assis sur le banc de pierre se tient dans la même position, ou tout du moins, à la même hauteur, que Marie, dans son fauteuil. Le mur, en tant que seuil, permet une mise à distance des corps qu'il sépare, alors. Il favorise, pourtant, la rencontre des personnages, grâce à la réciprocité de leurs

¹¹⁹⁷Mitterand (H.), « Le corps féminin et ses clôtures », in *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris : P.U.F., 1987, p. 20.

¹¹⁹⁸Leclaire-Halté (A.), *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 49. L'orientation euphorique de la situation finale du récit est une des stratégies narratives et éditoriales de la littérature de jeunesse. « Cet optimisme fondamental s'explique sans doute par la place de ces textes dans le champ de la littérature de jeunesse : on n'y propose que des œuvres qui délivrent un message d'espoir. », p. 49.

¹¹⁹⁹Elias (N.), *La Société des individus*, *op.cit.*

¹²⁰⁰Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p.257.

regards. Le portrait physique de Marie est principalement saisi à travers le regard de Pierre. Or, celui-ci ignore son handicap puisqu'il ne voit que le haut de son corps. Il perçoit notamment la jeune fille au travers de son visage, qui demeure, d'ailleurs, imprégné dans son esprit [28]. Se noue entre les deux personnages un rapport d'égalité - de regard à regard - par le biais d'une narration en « focalisation interne variable »¹²⁰¹. « C'est en général, le « point de vue du héros » qui commande le récit, avec ses restrictions de champ, ses ignorances momentanées [...] »¹²⁰². Les deux adolescents endossent, tantôt tour-à-tour, tantôt simultanément, le rôle de personnage « regardant » / « regardé ». Ce régime de focalisation cristallise des « inversions actif-passif »¹²⁰³, exprimées par le jeu des pronoms : « Il me regarde, un sourire dans les yeux. » [22], « Elle m'a regardé » [32]. La dialectique des regards fixe le passage du corps de l'un vers le corps de l'autre¹²⁰⁴:

- C'était œil contre œil. Le mien dans le sien, le sien dans le mien. [25]
- Elle me regarde toujours. Plonge son œil dans le mien. Et moi le mien dans le sien. [69]

L'osmose est signifiée par le pronom personnel « on », ainsi que par l'adverbe « même » : « On a parlé le même regard » [32]. Cette inter-corporalité est régie par des « configurations sociales » que traduit « l'exemple paradigmatique et pragmatique des pronoms »¹²⁰⁵:

Il n'existe pas de “je” sans “tu”, de “il” ou “elle” sans “nous”, “vous”, “ils” ou “elles” [...]. L'énoncé des pronoms personnels signifie de la façon la plus élémentaire que les hommes dépendent fondamentalement les uns des autres et que chacun d'entre eux est un être fondamentalement social [...]. Le modèle des pronoms personnels aide à faire comprendre les différentes perspectives du réseau des interdépendances » (Elias, 1981, pp. 146-153) et « indique qu'il est impossible de se représenter les hommes comme des individus isolés et qu'il faut se les représenter au sein de configurations (Elias, 1981, pp. 195-203).¹²⁰⁶

Lorsque le corps handicapé de Marie est masqué, il est montré en symétrie avec celui de Pierre. En revanche, la scène de face-à-face et donc de révélation, marque la dissymétrie soudaine de leur interrelation : « Je suis face à elle. Plus de vitre. Nous qui nous regardons, sans rien dire. Elle assise, moi debout. » [69] À l'image de la fenêtre, le mur est montré, dans

¹²⁰¹Genette (G.), *Figures III*, *op.cit.*, p. 203.

¹²⁰²Genette (G.), *op.cit.*, pp. 214- 215.

¹²⁰³Hamon (P.), *Le personnel du roman*, *op.cit.*, p. 66.

¹²⁰⁴L'échange des regards entre Marie et Pierre fait écho à l'éthique de Lévinas, qui pense le visage comme point de passage vers l'autre et, de ce fait, vers son altérité.

¹²⁰⁵Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 185.

¹²⁰⁶Privat (J.-M.), *op.cit.*, p. 185.

les interactions entre les personnages, comme un seuil tantôt conjonctif, tantôt disjonctif. Quant au regard, déterminant dans le système des personnages, il s'inscrit « à la croisée de l'affectif et de l'idéologique [...] »¹²⁰⁷. De même, le jugement évaluatif et conclusif de Pierre, dicte au jeune lecteur, une règle ou une « ligne de conduite »¹²⁰⁸, sous la forme d'un conseil déontique¹²⁰⁹ : « On devrait tous construire des murs dans nos têtes, pour oublier les fauteuils roulants. On ne voit qu'eux dans la rue, et on oublie les personnes qui sont dedans. » [72] Le substantif « mur » est actualisé dans un sens symbolique, en tant que séparation mettant à distance le fauteuil roulant du personnage handicapé. Le pronom personnel indéfini « on », employé de façon itérative, il englobe le lecteur, ainsi que le personnage porte-parole et « porte-regard ». L'orientation idéologique du texte, conduit le lecteur à adopter le même code éthique de « savoir-vivre » que le personnage (valide). Il est *in fine* incité à partager la même cosmologie ou vision du monde.

6. Le corps re-fait, redressé et « normalisé »

6.1. Le corps re-fait par des prothèses : un corps hybride, mi-naturel et mi-artificiel

Lorsque le corps du personnage handicapé est reconstruit, artificiellement, par le port de prothèses orthopédiques, il est porteur d'une hybridité et d'une ambivalence constitutives. Il oscille entre le règne de l'animé ou de l'humain et celui de l'inanimé ou du mécanique. Cet entre-deux est marqué soit par la continuité, soit par la discontinuité. Le motif des jambes artificielles occupe une place prépondérante dans l'économie du récit des romans *Le secret du feu* et *Chant de mines*. Il constitue un véritable embrayeur culturel dans *Le secret du feu*, étant donné qu'il renvoie au nouveau statut sociocorporel, en constante évolution, du personnage de Sofia. Celle-ci endosse, d'abord un corps valide, puis un corps mutilé et amputé et enfin un corps appareillé et par là-même quasiment réparé. Son corps se définit, par essence, comme un corps liminaire parce que mi-vivant mi-mort - du fait de ses « jambes mortes » - et à la fois organique et inorganique. Le regard que Sofia porte sur son propre corps en reconstruction détermine la narration¹²¹⁰. Par le récit en focalisation interne, le lecteur suit ainsi le processus de familiarisation de la jeune fille avec ses « nouvelles jambes » [82]. Cette tournure euphémistique traduit la renaissance symbolique des jambes après leur mort. Cette expression

¹²⁰⁷ Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 21.

¹²⁰⁸ Hamon (P.), *op.cit.*, p. 25.

¹²⁰⁹ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p. 156.

¹²¹⁰ Hamon (P.), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1986, p. 194 : « un personnage focal, central, sert également de focalisateur au système descriptif ». Aussi, le regard de Sofia régit-il les scènes descriptives du *Secret du feu*.

employée par un médecin renvoie à une « stratégie d'atténuation du dire »¹²¹¹, au sujet du corps mi-humain mi-mécanique, alors dévoilé à demi-mot. Il en est de même de la périphrase « [...] de très jolies jambes en plastique, avec des chaussures noires. » [91]. La particularité de ces jambes est spécifiée par le complément du nom « en plastique ». Le propos, toujours atténué, au demeurant, se fait plus limpide et pour le personnage de Sofia et pour le lecteur. À l'égard de ces deux instances, le narrateur tient une posture énonciative de distanciation vis-à-vis d'une réalité tragique. Celle-ci est même enjolivée par l'expression méliorative « très jolies » qui apporte une connotation esthétique aux jambes prothétiques. Sofia recourt à l'expression « jambes artificielles » [92, 134], tandis que l'orthopédiste use, lui, du mot spécialisé de « prothèses » [112]. L'emploi du mot « jambes », par Sofia, tend à signifier la continuité avec son corps naturel et notamment avec ses jambes de « chair » d'avant son amputation. L'on retrouve ce même terme dans *Une petite bouteille jaune*. Il est plus explicite et plus parlant pour un jeune lecteur.

Le mot « jambes » renvoie, par ailleurs, au terme-thème clé du portrait physique de Sofia. Aussi, en tant qu'objet focalisé est-il repris anaphoriquement et de façon lancinante, au fil de la narration. L'expression « jambes artificielles » dont use Sofia s'avère signifiante, dans la mesure où l'adjectif « artificiel » vient qualifier le substantif « jambe », à l'inverse du terme de prothèse qui le sous-tend. Ce dernier terme neutre et dénotatif est saisi avant tout comme un objet, au travers de ses propriétés matérielles et de son caractère foncièrement artificiel : « Les prothèses étaient en plastique marron clair. Elles avaient l'épaisseur de vraies jambes et se terminaient par des chaussures. » [112] Les prothèses de Sofia sont présentées comme un objet exogène et donc extérieur au reste du corps de la jeune fille :

- Un beau jour, ses jambes furent prêtes. [112]
- les deux jambes appuyées contre la table. [112]

Les prothèses sont, tantôt solidaires du corps et donc véritablement incorporées, tantôt séparées du corps. Aussi, Sofia précise t-elle avoir « détaché ses jambes et les [avoir] posées à côté d'elle. » [190]. D'où l'entre-deux du membre prothétique situé à la fois en soi et en dehors de soi. Par ailleurs, le motif prégnant de la jambe mécanique n'est pas montré comme un tabou puisqu'il est à l'inverse exacerbé, au fil de l'intrigue. Il suscite même une scène descriptive qui se déroule, de manière significative, dans le lieu spécifique de l'atelier

¹²¹¹ Expression empruntée au titre de l'ouvrage Paissa (P.), Druetta (R.) (dirs) *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*, « Synergies Italie », n° spécial, Gerflain : Sylvain les Moulins, 2009.

d'orthopédie et qui met en scène le personnage de l'orthopédiste. Ce dernier par son « savoir-faire » ou « *faire technologique* »¹²¹² est alors « délégué » à la circulation du savoir, au sein du roman : « Elles allèrent voir ensemble Maestro Emilio dans une pièce encombrée de bras, de jambes, de pieds et de mains. » [91] Dans cette énumération, les prothèses désignent aussi bien des outils de travail de l'orthopédiste qu'un outil à la mobilité des patients. Sofia, dans la position d'« instance évaluante », émet un jugement esthétique et pour le moins péjoratif, sur cette scène : « Sofia fut d'abord effrayée par le spectacle [...] » [91]. Le lecteur du *Secret du feu* se retrouve probablement dans ce regard teinté de répulsion puisqu'il est symboliquement mis dans la même situation d'étrangeté que Sofia, face à un univers déroutant qu'il découvre alors. En tant que « lectant »¹²¹³, il entre en proximité émotive avec le personnage de Sofia.

La description des prothèses de Sofia oscille entre deux « régimes de créances »¹²¹⁴ : le discours médical *versus* les croyances de la fillette. Le médecin et l'orthopédiste adoptent, néanmoins, le regard subjectif et enfantin de Sofia et par conséquent la pensée symbolique de son imaginaire culturel. Affleure ainsi la personnification des jambes artificielles situées, cette fois-ci, du côté de l'animé. Aussi, sont-elles décrites comme un autre personnage, rattaché à Sofia :

- Je te présente deux nouvelles amies, dit-il. [112]
- Tes nouvelles amies s'occupent très bien de toi, dit le docteur Raul en faisant un geste vers ses jambes. [127]

La « relation de communication »¹²¹⁵ établie entre Sofia et ses jambes artificielles repose sur une continuité d'intériorité, c'est-à-dire sur un « mode d'identification animiste »¹²¹⁶. Un lien affectif entre ces deux entités s'esquisse, alors. Par l'attribution d'un nom à ses jambes de plastique, Sofia impute bien « à des non-humains une intériorité identique à la [sienne] »¹²¹⁷.

¹²¹²Hamon (P.), *op.cit.*, p. 160.

¹²¹³Jouve (V.), *L'effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 83.

¹²¹⁴Ménard (S.), « "Jusqu'à ce que le mort nous sépare". Ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* », *Poétique* 2012/4 (n° 172), pp. 441-455 et note 5 p. 452 : « Nous préférons, conformément aux travaux de l'ethnocritique de la littérature, l'expression « système de créances » à celle de « système de croyances », car elle ne présuppose pas, contrairement à la « croyance », une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. [...] Le système de créances relève d'un « symbolisme collectif » (Descobes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, éd. de Minuit, « Critique », 1987, plus précisément « La Philosophie de Combray », pp. 173-192 et p. 181) : il peut se définir comme un outil de mise en ordre logique et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins. Bien entendu, le texte littéraire invente lui aussi des systèmes de créances.

¹²¹⁵Descola (P.), *op.cit.*, p. 183.

¹²¹⁶Descola (P.), *op.cit.*, p. 184.

¹²¹⁷Descola (P.), *op.cit.*, p. 184.

Le nom apparaît dès lors comme un « prédicat anthropomorphe », ¹²¹⁸ à l'origine de leur subjectivité ainsi que du comportement social et culturel qui leur est prêté.

Elle songea à leur donner un nom. Puisqu'elles étaient ses meilleures amies, comme lui avait le docteur Raul, c'était normal qu'elles en aient un. Comment les appeler ? Après avoir réfléchi à différentes possibilités, elle choisit « Kukula » pour la droite et « Xitsongo » pour la gauche. [113]

Sofia identifie son corps de substitution par l'attribution de noms, afin d'ainsi mieux se l'approprier. Une fois de plus, il se manifeste à travers son altérité et son unité. Les jambes artificielles de Sofia sont montrées comme ses alliées, c'est-à-dire comme des adjuvantes ou, symboliquement, comme des passeuses dans sa quête de mobilité : « Elle regarda ses jambes, ses amies. Elles avaient beaucoup de chemin à faire ensemble, pendant des jours et des lunes. » [183]. L'équivalence et même la confusion entre « ses jambes » et « ses amies » s'exprime par la mise en apposition des deux groupes nominaux. Le « non-vivant » se fait donc bien « vivant », d'où le brouillage ou l'ébranlement des frontières dont est porteur le corps véritablement artefactuel.

À l'image du corps de Sofia, ceux des personnages de *Chant de mines* prédominent en tant qu'objet verbal du discours. Leurs portraits physiques se focalisent ainsi sur les membres absents ainsi que sur ceux de substitution. La quatrième de couverture du roman exhibe en effet leur singularité physique : « Trois gamins dans un orphelinat. Léo et Mathieu, ont une jambe de bois [...] » La prégnance de leur corps amputé et « transformé » est contrebalancée, au demeurant, par une écriture comique. La légèreté de ton tranche avec le contexte tragique de la pièce et engendre, par sa dissonance, un comique de langage et de situation. De fait, cette écriture disloquée, ironique et décalée met en exergue la représentation de la liminarité physique. Elle se retrouve à rebours et par là-même en marge d'une écriture conventionnelle, édifiante ou encore « politiquement correcte », telle qu'elle est de mise en littérature de jeunesse. Le traitement narratif et stylistique du corps reconstruit rompt alors avec le pathos à l'œuvre notamment dans *Le secret du feu*. Les prothèses, qui sont essentiellement dépeintes en tant qu'objet fonctionnel et spécifique au domaine de l'orthopédie, sont englobées par l'hyperonyme « matériel » [11]. Aussi déterminent-elles l'inventaire du Père-Noël qui est préposé à la commande et à la livraison de membres artificiels : « Et une prothèse de plus. Ce qui nous fait pour l'instant vingt-cinq jambes gauches et dix-neuf droites. Un fauteuil roulant renforcé avec roues en titane. Et un nez. » [18] Ce discours neutre et marqué par le ton

¹²¹⁸ Descola (P.), « Un monde animé », in *La fabrique des images*, op.cit., p. 23.

détaché du locuteur apparaît alors comme dénué de toute émotion. D'où à la fois une mise à distance et une banalisation à l'égard de ces appareils orthopédiques qui font office de cadeaux, indispensables, pour les petits orphelins de l'hôpital. Aussi, les membres artificiels sont-ils l'objet central du rite de la lettre au Père Noël [7], et de manière plus générale (et aussi paradoxale), des rites qui structurent la période de Noël. Se joue ainsi un écart culturel par rapport à la tradition des cadeaux distrayants.

Le terme précis de prothèse est employé par le Père-Noël ainsi que par le narrateur, au sein des didascalies internes qui se réfèrent aux postures ainsi qu'à la gestuelle du personnage de Léo : « *Il soulève son pantalon. Exhibe sa prothèse.* » [12] S'ensuit une description de sa prothèse, désignée par le pronom démonstratif « celle-là ». Elle est bien présentée comme un objet à travers ses propriétés formelles : « Celle-là, c'est celle que j'ai eue l'année dernière. Bien. Solide. Légère. Parfaite quoi. » Par leur redondance, les didascalies rythment les monologues de l'adolescent et engendrent un comique de répétition :

- *Il tapote sa jambe. Enfin sa prothèse quoi.* [13]
- *Léo se gratte la prothèse* [30]
- *Il reste assis en silence. Se gratte la jambe. Enfin la prothèse.* [...] [65].

Le narrateur endosse une fonction de régie par les rectifications qu'il apporte au moyen de l'adverbe « enfin », en incise et le pronom « quoi », en fin d'énoncé. Le substantif « prothèse » est d'autant plus exacerbé par son inscription dans un « segment averbal en position rétrospective »¹²¹⁹, qui caractérise alors le syntagme verbal auquel il se rattache. Le prédicat averbal « Enfin la prothèse » revêt aussi une « portée résomptive », c'est-à-dire qu'il constitue le commentaire de la structure prédicative précédente »¹²²⁰. Les distorsions de la syntaxe fragmentée miment, qui plus est, celles des corps des protagonistes de *Chant de mines*.

Ces derniers se réfèrent, eux, de façon elliptique et évasive, à leurs membres artificiels, uniquement par le mot « jambes ». Quant au terme « artificiel », il est latent et marqué par une stratégie d'évitement. Si le mot de « prothèse » est comme censuré, il est dévoilé, quoique de façon détournée, au cours des conversations empreintes de dérision des adolescents. Aussi, dédramatisent-ils la gravité de la situation qu'ils connaissent par des élucubrations saugrenues sur le choix singulier d'un tatouage pour leur prothèse : soit une

¹²¹⁹ Lefevre (F.). « Le segment averbal comme unite syntaxique textuelle ». Charolles (M.), Fournier (N.), Fuchs (C.), Lefevre (F.) (dirs), in *Parcours de la phrase*, [En ligne] Ophrys, consulté le 19 Avril 2017, disponible sur : halshs-00138297, 2007, pp.143-158 et p.7.

¹²²⁰ Lefevre (F.). « Le segment averbal comme unite syntaxique textuelle ». *op.cit.*, p. 11.

poule soit un dindon. Le dialogue entre Léo et Mathieu touche à l'absurde, en glissant du côté du profane et du vulgaire, par la référence à des animaux de basse cour.

-LÉO : [...] On peut choisir le tatouage ?

-MATHIEU : Heureusement.

-LÉO : Alors je vais prendre une poule. Ou un dindon.

-MATHIEU : Pourquoi ?

-LÉO : Comme ça. Pour rigoler. C'est tout.

-MATHIEU : Ah. Moi ça sera la coupe du monde en couleurs.

[...]

-MATHIEU : Et toi ? T'es sûr pour la poule ?

-LÉO : Non. J'hésite avec le dindon. [*Chant de mines* : 13- 14]

Le motif de la jambe artificielle est même paradoxalement (sur-)valorisé par un vocabulaire mélioratif : « Une super-jambe Lakédas avec coussins d'air intégrés et tatouage sur le mollet ». En effet, l'adverbe superlatif « super » souligne un effet de sur-compensation du corps amputé qui, par le port de cette « super-jambe » deviendrait un corps « technisé », par-là-même augmenté et donc digne du corps d'un super-héros. La mention des caractéristiques de la prothèse la rapproche d'un objet de haute technologie et doté d'options haut de gamme. Ainsi, Léo symbolise « l'homme-machine ».

L'humour, dans ce récit, sert à briser les tabous langagiers et culturels liés au corps mutilé et au corps artificiel. Le comique de situation réside donc dans le traitement décalé d'un thème, pourtant grave, et il permet alors un effet de distanciation. Aussi, la fonction du comique actualisée en littérature de jeunesse pourrait correspondre à celle définie par Ionesco : « Le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence. »¹²²¹ Le corps mouvant des personnages de *Chant de mines*, tout comme leur comportement, sont porteurs de grotesque et sont servis par une écriture familière et, elle aussi, grotesque : « LÉO : « Ben ouais. Quand on va gagner un match les autres vont te la piquer. La brandir comme la vraie. Du coup t'auras l'air con à cloche-pied. » [13]

Le comique de langage et le comique de situation ont trait au motif de la jambe artificielle et à la désarticulation du corps. Tel est le sens pris par le jeu de mots autour de l'expression « à cloche-pied » ou encore de celui-ci : « Sinon, elle va me passer sous le nez, ma jambe » [16]. Le registre absurde de la pièce touche à son comble, lors de la scène des mésaventures rocambolesques de Mathieu et de sa jambe de substitution:

¹²²¹ Ionesco (E.), *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard, 1966, p. 202.

- LÉO, *seul* : Non je dis en quelque sorte parce que des jambes c'est quand même mieux d'en avoir deux. Surtout pour le foot. Pour tirer. Si tu tires fort et que t'as pas bien attaché ta jambe elle part avec le ballon. [...] Donc Mathieu tire. Le ballon part. Direction la lucarne gauche. La jambe le suit. Enfin au début. Parce qu'une jambe c'est quand même plus lourd qu'un ballon. Du coup elle entame une descente vertigineuse et s'arrête sur le nez de Pad'bol. [16]

À travers une écriture comique, le portrait des personnages va à rebours d'une représentation tragique et/ou pathétique du corps appareillé. La transgression qui touche au langage et aux corps contamine également la vision du monde et entre de fait dans la lignée du théâtre de l'absurde. Il en est de même de l'entrelacement des registres comique et tragique qui sert de ressort à la pièce *Chant de mines*. Si l'humour règne de maître, il cède parfois le pas à un ton plus grave et marqué par le pathos. Ainsi, Mathieu et Pad'bol laissent libre cours à leurs désirs de cadeaux véritables, futiles et divertissants, à l'instar des jeux et des jouets offerts traditionnellement aux enfants :

- PAD'BOL : Autre chose quoi. Genre des vrais jouets. [...] » [59]
- PAD'BOL : Et avoir des choses complètement inutiles. Aussi. Que si tu les as pas c'est pas dramatique. Pas comme une jambe. Ou un fauteuil. Et que si ça te plaît pas, tu peux les laisser pourrir dans un placard [59].

Les divagations des protagonistes sont sous le signe du rêve et de l'irréel, comme l'exprime l'emploi du conditionnel, dans la question inaugurale de Mathieu « Et tu voudrais quoi ? ».

Les personnages font face à un retournement de situation tragique, puisqu'ils se trouvent privés de leurs nouvelles prothèses. En effet, la commande n'a pas pu être livrée par le Père Noël qui a été, à son tour et non sans ironie du sort, victime d'une explosion de mines. Par conséquent, les prothèses destinées aux enfants ainsi que la propre jambe du Père Noël sont consumées : « [...] Tout le reste était complètement cramé. Normal. Il est passé par un champ de mines. Du coup tout a volé. [...] Du coup tout est cramé » [71]. Ce dramatique évènement est, une fois encore, minimisé par l'adjectif « normal » et par les répétitions.

Le corps appareillé est un corps doublement en marge parce qu'il se situe à la fois dans l'entre-deux animé/non animé et dans l'entre-deux achevé/inachevé. Le personnage, tantôt fait corps avec ses membres artificiels, tantôt en est désuni ; il passe donc symboliquement d'un corps à l'autre. Les prothèses sont à la fois exogènes et endogènes puisque simultanément à l'extérieur et à l'intérieur du corps. Ce corps composite est soit un,

soit fractionné/morcelé. Ce corps, dé-fait et re-fait quotidiennement est en effet un corps par excellence, mouvant et protéiforme. Ce « [...] corps aux jambes prothétiques modulables [...] »¹²²² est non délimité et non achevé. Ainsi, Sofia est-elle montrée en train d'attacher et de détacher son corps, d'où l'emploi récurrent de ces deux verbes :

- [...] alors elle se leva, attacha ses jambes, s'habilla [...] [115]
- Elle avait détaché ses jambes et les avait posées à côté d'elle. [190]

Le corps appareillé est un corps non seulement transformé mais aussi de substitution. Le personnage de « chair et de métal »¹²²³ s'inscrit dans un statut indéterminé, puisqu'il n'est ni tout à fait valide, ni tout à fait handicapé. Il n'est ni l'un ni l'autre ou l'un et l'autre. Son corps prolongé¹²²⁴ par le port de prothèses est, en apparence (seulement), conforme à la norme corporelle. En effet, Sofia prend peu à peu possession de son corps qui « lui sembl[e] étrange » [78]. Elle exprime ainsi un sentiment d'aliénation : « Elle avait l'impression de soulever un poids très lourd attaché à son corps. » [103]. Parce que les prothèses supplantent les jambes mortes, elles servent d'outil de compensation à son corps inachevé et inerte. Les déplacements du personnage au sein de l'espace narratif tiennent une place déterminante dans sa trajectoire initiatique. Son réapprentissage de la marche - signifié par le verbe « remarcher » [92] - participe de la reconstruction de son corps. Il s'ensuit le passage d'un corps invalide et inachevé à un corps relativement valide et achevé. L'orthopédiste, Mestre Emilio, incarne le personnage passeur de l'initiation corporelle de Sofia : « - Bientôt tu vas commencer à t'entraîner pour marcher, dit-il. » [91-92] L'apprentissage de la jeune fille touche au corps et renvoie à une phase de marge. La ré-acquisition de la marche est vécue par Sofia comme une régression et donc comme un retour à un état intérieur, celui de la prime enfance : « Elle avait l'impression d'être redevenue un petit enfant qui ne sait pas marcher » [*Le secret du feu* : 98]. Par ailleurs, le recours au corps prothétique lui permet de renouer avec la norme corporelle et la posture canonique de la station debout : « elle était de nouveau debout » [103].

De même Ahmad, dans *Une petite bouteille jaune*, apprivoise son corps prothétique. Il est capable de marcher, à nouveau, mais à l'aide d'une béquille. [Annexe : 53]

Quant au corps de Léo, il finit par être quasiment réparé : « Arrive Léo. Un ballon sous le bras. Il ne boîte presque pas. » [82] L'adverbe « presque » montre néanmoins que le

¹²²² Nuss (M.), Ancet (P.), *Dialogues sur le handicap et l'altérité*, Paris : Dunod, 2012, p. 208.

¹²²³ Cerqui (D.), Müller (B.) « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique », *Sociologie et sociétés* 422, 2010, pp. 43-65 et p. 55.

¹²²⁴ Berthelot (F.), *Le corps du héros*, op.cit., p. 106 : « Tous ces objets, par contiguïté, finissent par faire partie du personnage, véritables prolongements minéraux de son corps, d'autant plus aimés qu'ils remédient partiellement à son infirmité, d'autant plus haïs qu'ils en sont devenus l'emblème. »

corps de Léo (à l'exemple de celui de Sofia) n'est toujours pas tout à fait valide et est donc liminaire. Lors du dénouement de la pièce, il est le seul à bénéficier d'une nouvelle prothèse, à sa taille : « LÉO : Suis venu tester ma nouvelle jambe. PAD'BOL : Elle te va. LÉO : Ouais. Coup de bol. C'est la mienne que j'ai trouvée. » [82]. L'évolution physique positive de Léo signifie son parcours ascendant. Sa prothèse est, non sans ironie, identifiée grâce au tatouage de la poule, sur le mollet artificiel. La liminarité physique de Léo est donc atténuée, contrairement à sa liminarité sociale, puisqu'il vit toujours à l'hôpital. Son infirmité est ainsi masquée et compensée. Son initiation s'achemine alors vers une phase d'agrégation partielle.

6.2. Un exemple paroxystique : le corps réparé

Le handicap du personnage est, le plus souvent, partiellement et artificiellement pallié, grâce au port de prothèses. Il peut également être seulement diminué, lorsque la mobilité et de la motricité sont, en partie, recouvrées. Ainsi, à la fin du récit *Le cœur andalou*, Julien passe de la position assise sur son fauteuil roulant à la position debout, en appui sur des cannes. S'il n'est pas encore tout à fait valide, il est tout de même beaucoup moins invalide. En effet, il se conforme, à nouveau, à une norme à la fois physique et sociale, celle de l'homme debout¹²²⁵ :

Il est debout, en appui sur la jambe forte. Il tient la posture, déplace une canadienne, tente l'appui sur la jambe à clou, y parvient, meut l'autre canne, refait le geste, le réussit, s'enhardit, se rassied. En sueur. / Il a marché. / Il marche. Comme un échassier d'eau. / Mais il marche. / Il remarquera. [...] [*Le cœur andalou* : 108]

Cette pause narrative s'arrête sur les mouvements de la marche, alors décomposée ou désarticulée de Julien. Sa démarche particulière (et donc a-normale) évoque celle également hésitante du petit enfant. L'analogie avec la démarche d'un oiseau - « l'échassier d'eau » - est explicitement convoquée par le jeune homme. Quant à l'aspect duratif du verbe marcher, il est renforcé par le temps présent (ici, le présent de l'énonciation) qui marque le déroulement de l'action : « Il marche. » Est signifié l'aspect verbal non accompli ou tensif. Le procès en cours est, en effet, décrit dans sa continuité, au travers des différents temps verbaux : passé, présent, futur. L'expression « il remarquera », enracinée autour du préfixe re-, exprime une action répétée ainsi que le retour à un état antérieur (en l'occurrence, avant l'accident de Julien). La longue convalescence de Julien à l'hôpital trouve ainsi une issue favorable.

¹²²⁵ Ueltschi (K.), *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 11 : « La marche debout sur deux pieds est une des premières caractéristiques de l'homme ».

Le handicap du personnage s'annihile parfois véritablement et complètement, lorsque le corps recouvre soudainement sa bonne santé et (re)devient donc valide. Le corps peut être réparé, suite à un acte médical ou chirurgical. Tel était déjà le cas soumis par la Comtesse de Ségur, dans *François Le bossu*. Son infirmité est corrigée par un long traitement - « un système mécanique » - [181] que lui soumet le médecin, Paolo. Au fil de l'intrigue, s'opère le passage d'un portrait physique péjoratif : « si petit », « si gras » [18] à un portrait mélioratif : « C'est moi guéri, redressé par Paolo. » [180], « grand jeune homme » [180]. Ce dernier portrait s'affiche dans l'un des derniers chapitres du roman précisément intitulé « métamorphose de François ». Sa décisive évolution physique marque son passage de l'enfance à l'adolescence. Le petit garçon (et en âge et en taille), bossu, se métamorphose en un grand homme valide. Il passe également du statut de célibataire à celui d'époux. Ses changements physiques se cristallisent donc autour de changements d'ordre social. Le parcours ascendant de François entraîne, en effet, sa reconnaissance sociale. Il finit par se conformer aux caractéristiques physiques assignées à l'homme et ainsi à une certaine norme sociale. En se normalisant, il tend à ressembler à son père : « François devenu grand comme son père, droit, robuste, le visage coloré, la barbe et les moustaches complétant l'homme fait. » [182]. Sa bonté se double, désormais, de sa beauté physique.

Dans les récits de notre corpus, le même schéma narratif sert à la description des changements corporels de l'enfant ou de l'adolescent handicapé. Le corps valide occupe une place nettement moins importante que le corps handicapé dans la représentation du personnage. Le rétablissement du corps est essentiellement la condition du dénouement heureux de son parcours narratif. Il marque ainsi l'agrégation sociale du personnage parmi les autres : « te voilà donc dépouillé de cette infirmité qui gâtait ta vie ! » [181]

Quant à Charlotte (le personnage principal de *Robinson*), elle boite et elle ne marche donc pas droit. L'intrigue de ce roman, à l'exemple de celle de *La petite fille soulevant un coin du ciel*, tourne autour de la guérison de l'héroïne boiteuse. Charlotte oscille entre l'espoir de recouvrer un corps valide et la crainte de devenir totalement paralysée. Elle expose ainsi ces deux alternatives antinomiques - dont l'une est positive et l'autre négative -, dans une lettre adressée à une amie :

A propos de jambes, deuxième raison de mon enfermement et de ma tristesse, je dois subir deux opérations délicates. Si ça marche, je cesserai de boiter, si ça marche pas, alors je devrai rester clouée sur une chaise roulante. C'est un risque. Je peux pas m'empêcher d'y penser. Si on ne m'opère pas, je finirai également sur une petite chaise. [78]

Marcher ou ne plus marcher, telles sont bien les deux conjectures dichotomiques exprimées, par le syntagme de la marche. À la fin du roman, l'adolescente a effectivement subi une lourde opération. Durant sa phase de convalescence, elle est temporairement « privée de sa liberté de mouvement » [155] puisqu'elle est immobilisée dans un fauteuil roulant. Elle traverse donc une phase de marge que traduit son statut : « Bref, je suis convalescente. » [155] Elle demeure, en effet, dans un entre-deux : si elle n'est pas encore valide, elle est en passe de le devenir. En raison de cet état transitoire, elle se dissocie des « handicapés à vie ». Son corps, à l'image du temps particulier de la convalescence qu'elle traverse, est donc marqué par l'indétermination. Le corps valide de Charlotte, avant de devenir une réalité, apparaît déjà comme une construction mentale que dévoilent les paroles de son amie :

- Et puis tu vas bientôt marcher et galoper comme avant. Plus qu'avant. [157]
- « N'oublie pas dans trois mois tu vas remarcher », me répétait Ludivine. [163]

Le futur proche est employé pour évoquer un changement imminent. Jusqu'à la fin de son parcours narratif, la guérison de son corps boiteux est incertaine. Charlotte s'imagine habiter son nouveau corps ingambe : « Je rêvais. M'imaginai glissant les bras le long de mon corps, posant un pied devant l'autre pour marcher, marcher encore. » [163] Le dernier portrait physique de la jeune fille est très succinctement décrit : « Je ne boitais presque plus. J'avais retrouvé l'usage de mes jambes. » [171] Si son handicap n'a pas complètement disparu, il est tout de même nettement amenuisé et donc euphémisé. Charlotte met l'accent sur l'issue favorable dont elle peut jouir : « Au fond de moi, même si je n'en parlais jamais, j'éprouvais le sentiment d'être une rescapée, une chanceuse dotée de deux jambes en état de fonctionner. » [173- 174] Son évolution physique méliorative s'accompagne d'une évolution sociale et morale, elle aussi positive. La jeune fille a ainsi un relatif équilibre, traduit par la formule « ça allait mieux » [172]. Elle devient plus pondérée : « Mon caractère s'était légèrement amélioré avec l'âge [...] Mais je m'étais assagie depuis le collège » [173]. Les progrès de Charlotte sont, toutefois, nuancés par les adverbes « presque » et « légèrement ». Elle change *a fortiori* de statut à la fois corporel et social puisqu'elle a, selon ses dires, « [...] atteint l'âge canonique de dix-huit ans » [171] À la fin du roman, elle n'est en effet plus collégienne mais lycéenne.

La guérison du personnage handicapé (de naissance ou suite à un accident) est parfois nimbée de mystère. Elle relève notamment des créances magico-spirituelles dans le récit *La petite fille soulevant un coin du ciel*. Estelle est soudainement soignée de sa boiterie, grâce au

don surnaturel d'un guérisseur boiteux, Bancroche (comme nous l'avons montré, précédemment, dans notre sous-partie sur le personnage boiteux). Le Vieux sage (dans *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*) est une autre figure de guérisseur « magique ». À l'instar de Bancroche, il délivre la fillette de « son mal ». L'action de marcher apparaît là encore comme une action méritoire : « - Oui, tu marches, petite. Tu l'as bien mérité, lui répond le Vieux Sage de la montagne. »

De même, le roman *La charrette à traverser le temps* aborde la question du rétablissement du corps au travers du régime de créances qu'il élabore. Aussi, dans l'imaginaire culturel du récit, deux types d'explications entrent-elles en dichotomie : celles relevant du médical et donc du rationnel et celles relevant du magico-religieux. L'excipit intitulé « Epilogue heureux » insiste, d'abord, sur le fait que l'adolescent recouvre la marche, par automatisme : « [...] sans y penser, [...] comme ça, sans y penser, je me lève.../ Je me lève! Je me lève et je me mets à marcher. » [117] L'anaphore de « sans y penser » atteste, en effet, d'une action inconsciente et spontanée ou encore extra-ordinaire. Cette dernière impression est renforcée par l'anaphore de « je me lève », ainsi que de l'usage des points de suspension et de la modalité exclamative. Est ainsi traduit le trouble qui s'empare du personnage. Les mêmes procédés langagiers se retrouvent quelques lignes après le passage mentionné : « Alors, doucement, très doucement pour ne pas briser l'espoir fou qui m'habite, je me redresse sur mes deux bras, puis sur les genoux, puis sur mes pieds et j'avance...j'avance! » [117] Les verbes de mouvement prédominent, de façon significative, Antoine insiste sur la liberté corporelle qu'il a fini par recouvrer, comme l'atteste cet autre exemple : « Maintenant, je marche, je cours, je joue au foot [...] » [118] Ce rebondissement narratif - décrit à travers les émotions et les paroles d'un adolescent - rappelle celui narré par Andersen, dans le conte « L'infirme »¹²²⁶ :

Dans son angoisse, Jean poussa un cri perçant, il ressentit dans tout son corps une commotion violente, et sans qu'il sût comment cela se fit, le voilà qui trouva la force de sauter en bas du lit, de monter sur la chaise. [...] C'est alors seulement que la réflexion lui vint, et, pleurant des larmes de joie, il s'écria : « Je peux marcher, je peux de nouveau marcher ! » disait Jean, au milieu des sanglots que lui arrachait le saisissement. [40]

À l'exemple de Jean, Antoine se met machinalement debout, comme emporté sous le feu de l'action. Le désir d'agir, de se saisir d'un objet (pour Antoine) ou de secourir un chat (pour Jean) entraîne, soudainement, une force motrice décuplée. Ces deux récits réactualisent,

¹²²⁶ Andersen (H. C.), « L'infirme », in *Le coffre volant*, « Bibliothèque enfantine », Paris : Librairie Garnier, pp. 21-43.

en filigrane, l'intertexte de l'épisode miraculeux de la guérison du paralytique dans les Evangiles. L'impératif performatif « Lève-toi et marche » renvoie implicitement à un embrayeur culturel et narratif.

Le corps debout d'Antoine donne lieu à une scène de révélation et de retournement de situation. Or, il tente rapidement de rationaliser l'évènement inexplicable qu'il vit. Il passe ainsi d'une cosmologie à une autre :

Et comme je sais qu'il n'y a de miracles que ceux des hommes, je comprends ce qui s'est passé. Mon descendant lointain, ce Jacques Cassagnol que nous nommions le Mage, devait être médecin. [...] et je comprends maintenant le pourquoi de certains regards qu'il a posés sur moi. Et c'est là son remerciement de l'avoir sauvé des griffes du comte de Moisis. Il m'a transporté à une époque où la médecine doit être aussi avancée par rapport à la nôtre. Et là, j'ai été opéré et guéri [117-118].

Antoine convoque la science et notamment les progrès de la médecine, pour justifier sa guérison. Il n'énonce, néanmoins, pas une explication tangible mais bien au contraire conjecturale. Il ne fait, effectivement, que supposer avoir été opéré, au cours de son voyage initiatique, à travers les époques. Son interprétation des évènements relève du registre « magico-spirituel ». Quant au personnage du « Mage » et supposé médecin, il symbolise la coalescence de deux régimes de créances antithétiques : les sciences médicales versus les sciences occultes. Opère ici l'« efficacité magique »¹²²⁷ de ce « guérisseur magique »¹²²⁸. De plus, « le Mage » a guéri Antoine en récompense à l'action salutaire (due à une épreuve qualifiante) dont il a fait preuve à son égard. La relation entre le médecin et son malade est donc basée sur la réciprocité, c'est-à-dire sur la logique du « don/ contre-don »¹²²⁹.

Le rétablissement du corps d'Antoine divise ceux qui croient en une action divine et celui qui n'y croit pas : Antoine lui-même. Ce dernier discrédite ainsi les croyances magico-spirituelles de son entourage : « Bien sûr, tout le monde a parlé de miracle. C'est ainsi que les gens baptisent ce qu'ils ne comprennent pas. Mais qu'est-ce que ça pouvait faire ? Moi je savais... » [118]. Se manifeste ainsi « une belligérance dans le système axiologique supportée par différents régimes de croyances ».¹²³⁰ La tournure « Moi je savais... » place Antoine en position de supériorité par rapport aux autres personnages du récit. Les points de

¹²²⁷ Favret-Saada (J.), *Les mots, la mort, les sorts*, *op.cit.*, p. 85.

¹²²⁸ Favret-Saada (J.), *op.cit.*, p. 89.

¹²²⁹ Mauss (M.), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007.

¹²³⁰ Benkhodja (A.), « Relire Camus : une ethnocritique de la Peste. », *op.cit.*, p. 114.

suspension - en tant que signe du latent¹²³¹ - voilent la vérité détenue par le personnage. En plus d'incarner le personnage narrateur-focalisateur, il est aussi détenteur d'un secret. Ainsi, son savoir paraît-il valorisé et légitimé par le système énonciatif. L'épilogue du récit reste ouvert puisque le mystère subsiste. Le lecteur est, de ce fait, libre d'interpréter le retournement de situation finale du récit.

Dans ces différents exemples, le personnage dont le corps n'est plus (ou plus totalement) inachevé tend à sortir plus ou moins de sa liminarité. Il est, de nouveau, conforme à la norme du corps debout et il est également libre de ses mouvements. Quant au personnage au corps prothétique, il est mis face à une situation légèrement méliorative et réaliste. Il s'émancipe, malgré son corps re-fait artificiellement qu'il apprivoise alors (terme qui est d'ailleurs souvent employé par les récits). Il parvient, en somme, à se socialiser, à nouveau. À l'inverse, le parfait rétablissement du corps donne lieu à un dénouement euphorique et fort enjolivé qui révèle implicitement une autre axiologisation du récit (et du monde). Se dévoile ainsi une vision magique et onirique qui rappelle celle du conte merveilleux. Comme nous l'avons vu, le régime de créances magico-spirituelles se cristallise autour d'un personnage guérisseur. À l'inverse, « Robinsone » est, elle, guérie de son infirmité de façon rationnelle grâce à la médecine. Dans les deux cas, se joue la renaissance symbolique du personnage. L'équilibre du personnage tient essentiellement à sa conformisation à la norme physique et sociale. Il est réellement mis sur un pied d'égalité avec ses pairs, auprès desquels il s'agrège alors pleinement. Il n'est plus, par conséquent, dans une position de désavantages ou de manquements (physiques et sociaux).

À l'issue de cette seconde partie, il nous apparaît que le corps handicapé se déploie bel et bien dans tous ses états. Sa « fabrique » littéraire et esthétique est créée par une pluralité d'imaginaires et de représentations culturels (langagiers et iconiques). S'enchevêtrent alors diverses images métaphoriques ou métonymiques et également euphémiques du corps handicapé : le corps dévoilé ou voilé, le corps incarné et/ou désincarné, le corps singulier (foncièrement singularisé) ou à l'inverse le corps normalisé, le corps animalisé et notamment le « corps ailé », le corps-prison, ou encore le corps-fauteuil. Cette dernière image est, comme nous l'avons déjà évoqué, polysémique en ce sens qu'elle est synonyme tantôt d'entrave, tantôt de mobilité. Grâce à l'imaginaire ou à l'art, le personnage se façonne un corps mouvant et hybride ; il saisit de fait, la possibilité et même la liberté de se récréer une

¹²³¹ RAULT (J.), *poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, op.cit..

ou des identité(s) notamment corporelle(s), qui lui ressemble(nt) véritablement. L'altérité du personnage devient alors choisie et assumée, valorisée et même sublimée. Quant à la démultiplication du corps handicapé, elle signifie *a fortiori* une richesse ainsi qu'une force émancipatrice. Le personnage recréé, transcende et, somme toute, se détourne et s'affranchit de son seul corps handicapé, dans lequel il est, par essence, défini et figé. Dès lors, il est amené à déranger, à dépasser, et plus encore, à transgresser les limites d'un corps par trop entravé ou inachevé, abîmé et immobile. Ainsi, par son corps ailé ou aérien, il se libère symboliquement des lois de la pesanteur, même si ce n'est que de façon fantasmagorique. De même, il s'octroie le privilège de déplacer les frontières entre le normal et l'anormal, ainsi qu'entre les différents règnes - animal, végétal et humain- qui s'enchevêtrent alors, dans ses différents portraits physiques. Le personnage handicapé symbolise, *in fine*, un puissant « révélateur ou réservoir d'altérité » qui « permet une prise en charge d'éléments symboliques et culturels »¹²³².

¹²³² Cnockaert (V.), Scarpa (M.), Gervais (B.), « Entrée en idiotie », *op.cit.*, p. 6.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au fil de notre questionnement, nous avons tenté de montrer la diversité des représentations de l'enfant et de l'adolescent handicapés, représentations qui à la fois se recourent et se renouvellent. Les œuvres de notre corpus donnent à voir une pluralité de styles discursifs et esthétiques, une gamme de registres littéraires ou artistiques et une multiplicité relative de visées idéologiques.

Deux points de vue divergents et complémentaires se côtoient : le *corpus apertus* - qui exacerbe le handicap du personnage, et le *corpus apertus* - qui vise à l'effacement du handicap afin de tendre à la normalisation du corps. Les albums donnent parfois à voir évidemment la dialogique de ces deux postures, en jouant sur « la complémentarité entre le dire et le voir »¹²³³. Par exemple, dans *L'enfant et le phoque*, *Alice sourit*, *La fleur des vagues*, seules les images donnent à voir le handicap de l'enfant qui n'est nullement dit par le texte. À l'inverse, dans *La petite fille incomplète*, *La petite fille soulevant un coin du ciel*, le texte ne cesse de signifier le handicap de la fillette, tandis que les images l'occultent ou le suggèrent seulement. *Regarde en haut* occupe une position médiane. Le handicap de Suji est évoqué par le dialogue tissé entre le texte et les illustrations. Le fauteuil roulant joue un rôle anecdotique, en ce sens qu'il est seulement montré (partiellement) par un plan coupé sur les repose-pieds. [Annexe : 47] Le corps handicapé se prêterait *a fortiori* à un nouveau regard, un nouvel art.

Nous avons tenté de lire la trajectoire des personnages en termes d'initiation, à travers le double processus d'individuation/de singularisation et de socialisation. Comme l'explique Denise Escarpit, le thème de l'altérité en littérature de jeunesse se cristallise autour d'un même scénario narratif : « Celui qui est différent en souffre, se sent exclu, cherche à se « normaliser », puis finit par accepter sa différence, alors valorisée et souvent utile au groupe. »¹²³⁴ Aussi est-ce plus ou moins le même parcours initiatique qui est reconfiguré par la poétique culturelle de chaque œuvre.

Un intérêt particulier a été porté à la logique culturelle qui détermine le « processus [...] d'initiation formelle ou informelle des personnages. »¹²³⁵ Certaines notions empruntées à l'ethnocritique nous ont paru particulièrement heuristiques : l'homologie entre rite et récit, la

¹²³³ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 25.

¹²³⁴ Escarpit (D.), Connan-Pintado (C.), Gaïotti (F.), « L'album au tournant du XXI^{ème} siècle : sous le signe de l'hybridité », in Escarpit (D.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, *op.cit.* pp. 302-331. Ce schéma a été canonisé par *Petit-Bleu et Petit-Jaune* de Leo Lionni, qui fait date, en 1959, en traitant le thème de manière abstraite, à partir de taches de couleurs.

¹²³⁵ Vinson (M.-C.), « Bécassine ou comment on fait les Bécasses », *op.cit.*, p. 25.

liminarité, les cosmologies (en l'occurrence, enfantines et adolescentes), la logogénèse, les régimes de créances (parfois belligérants) ou encore la tripartition symbolique de l'espace (*domus, campus et saltus*). Ainsi une lecture ethnocritique des récits a-t-elle permis de mettre en avant la pluralité des situations, des formes culturelles et des discours à l'œuvre dans les représentations du handicap.

Les personnages handicapés expérimentent le plus souvent des rites de passage implicites, informels ou invisibles - qui mettent en jeu l'acceptation de soi et de sa différence. Ces rites visent à la restauration d'un équilibre tant individuel que social (ou collectif). Ainsi, Simon - *Les cent mille briques* - tend à se conformer à la coutume sociale - et plus précisément à des façons de *faire la jeunesse, les garçons*. Pour ce faire, il réinvente de façon fantasmatique sa vie afin de symboliquement pallier ses manquements culturels. Il est néanmoins uniquement socialisé à travers les échanges épistolaires entretenus avec des jeunes détenus. Dès lors son initiation (de même que celles de ses confrères/consœurs de papier) se fait de manière décalée ou détournée.

Revenons une ultime fois sur les accointances des personnages juvéniles handicapés avec la catégorie du personnage liminaire. Ils se définissent avant tout par leur inachèvement physique lequel est la plupart du temps irrévocable. Cette liminarité physique se double parfois d'une liminarité sociale qui se manifeste par « [leurs] ratés et [leurs] ratages dans l'initiation ».¹²³⁶ Plusieurs personnages principaux de notre corpus demeurent bloqués dans une phase de marge. Ils ne passent pas les seuils et demeurent ainsi dans l'enfance ou l'adolescence. Leur liminarité est bel et bien indépassable, tout comme leur socialisation est en définitive inaccomplie. Comme nous l'avons déjà évoqué, ils demeurent très souvent enfermés dans la marge de l'imaginaire et donc dans un hors-temps et un hors-lieu. C'est le sens même du chronotope de la liminarité et/ou du seuil¹²³⁷. Ainsi, pour l'héroïne du *lion de Léonie*, de *Cœur d'Alice* ou encore de *La fleur des vagues*, l'agrégation aux autres - aux pairs, notamment - s'avère impossible. Ces fillettes sont majoritairement ou même exclusivement en relation avec des compagnons imaginaires. Elles incarnent donc des personnages foncièrement liminaires parce que figés dans l'espace mental (très marginal) de leurs divagations qui renvoie à un « désordre de la socialisation »¹²³⁸. Cette phase de marge est ambivalente parce qu'elle symbolise à la fois leur enfermement et leur ouverture à un autre

¹²³⁶ Ménard (S.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 2.

¹²³⁷ Bakhtine (M.), « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p. 389. Le « chronotope du seuil » correspond au « chronotope de la crise, du tournant d'une vie ».

¹²³⁸ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 12.

monde. Leur immobilité est ainsi palliée par leur puissance imaginative qui leur permet de recréer et même transcender poétiquement leur corps et le monde. Ces lumineuses paroles de Bachelard en font écho : « Imaginer c'est hausser le réel d'un ton ». ¹²³⁹

Si les personnages sont non-initiés sur le plan physique et social, ils sont dans le même temps sur-initiés du fait de leur « aptitude à la lecture, à la fabulation, à la fantaisie et au rêve [qui les mettent] dans une relation privilégiée avec l'imaginaire, l'invisible, l'au-delà. » ¹²⁴⁰ Par le rêve, le jeu et l'art, se joue une « métamorphose magique du monde » ¹²⁴¹ (en lien avec des cosmologies enfantines). Cette recréation onirique et ludique ouvre sur le monde des possibles :

Car l'activité du jeu, chez l'enfant, correspond à sa représentation native des choses, qui est d'essence *magique*. Cette vision magique, que le monde vrai déçoit à chaque instant et de plus en plus, est celle-là même que le jeu lui permet de *vivre* : il peut s'identifier à n'importe quoi, créer n'importe quoi, briser le règne du possible et de l'impossible. D'un âge à l'autre, les prestiges du jeu ne varient pas : dès qu'on y entre, tous les pouvoirs de la société et de la raison sont frappés de suspension. La rigueur du fictif subvertit le réel. ¹²⁴²

Les cosmologies enfantines font s'entremêler le réel et le surréal, l'animé et l'inanimé. S'établissent ainsi des continuités entre les règnes humain, animal et végétal. « La fée sans ailes » symbolise une fée de la nature qui est parée tantôt de feuilles d'automne, tantôt de plumes [Annexe : 19, 20]. Elle recrée alors momentanément son corps, grâce à une certaine hybridité. D'autres personnages sont clairement figés dans l'entre-deux humain/animal et ne reviennent pas de leur détour par la sauvagerie (et par l'espace du *saltus*). Que l'on pense notamment à Léonie - qui se fait symboliquement fille-lion - ou à Sébastien (*Comme un poisson dans l'eau*) qui devient littéralement poisson. Tous deux se trouvent dans une position liminale : entre le civilisé et le sauvage, pour Léonie et entre la vie et la mort (mais aussi entre le masculin et le féminin) pour Sébastien (le garçon-poisson et sirène). Ils demeurent « dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui [les] caractérise d'une certaine manière le mieux : ils [ne sont définissables] ni par [leur] statut antérieur ni par le statut qui [les] attend tout comme [ils prennent] déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états » ¹²⁴³.

¹²³⁹ Bachelard (G.), *L'air et les songes*, *op.cit.*, p. 98.

¹²⁴⁰ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 11.

¹²⁴¹ Schefer (O.), *op.cit.*, p. 527.

¹²⁴² Benveniste (É.), « Le jeu comme structure », *Deucalion, Cahiers de philosophie*, 1947, pp. 161-167 et p. 166.

¹²⁴³ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 28.

Il en va ainsi pour Kira (*L'Élue*), une « adolescente du seuil »¹²⁴⁴ dont l'avenir - tant individuel que social - est indéterminé. Son initiation paraît au demeurant accomplie puisqu'elle a réussi la mission d'élue qui lui avait été confiée. Si, dès lors, elle n'est plus bannie de la communauté qui la condamnait à mort (à cause de sa malformation physique), elle n'est pas pour autant pleinement intégrée. À l'image des personnages cités précédemment, elle conserve une « incomplétude constitutive, une marginalité durable et une invisibilité structurale »¹²⁴⁵. De fait, elle est non-initiée sur le plan physique (en tant que boiteuse) et sur le plan social (elle est orpheline¹²⁴⁶ de mère, analphabète et vit dans une société archaïque). Son « déficit de socialisation »¹²⁴⁷ est compensé par une forme de sur-initiation, dû à son don exceptionnel pour la broderie. « Son talent magique de brodeuse » [207] la met en lien avec l'occulte. Elle est aussi la passeuse entre les vivants et les morts. Elle en raconte l'histoire par la broderie. De même, Sofia (*Le secret du feu*) est sur-initiée parce qu'elle est, elle aussi, une médiatrice entre le visible et l'invisible. Elle a été initiée aux secrets et aux mystères¹²⁴⁸ du feu par une vieille dame. Elle sait décrypter la danse des flammes [15] pour y lire des souvenirs mais aussi l'avenir. Des signes d'élection surcompensent l'incomplétude physique ainsi que les manquements culturels de certains personnages handicapés. Koumen et « le petit prince paralysé » détiennent également un don qui leur permet ainsi de passer dans le « territoire de l'ailleurs »¹²⁴⁹ merveilleux. C'est là que Koumen rencontre le Vieux Sage de la montagne qui lui octroie des antidotes magiques. De son côté, « le petit prince paralysé » a le pouvoir de voler sur la cape magique que lui a transmis sa marraine la fée. *In fine*, le personnage non initié/sur initié (et donc ambivalent) « cumule des compétences liées au seuil : médiateur, protecteur, préposé aux passages, gardien des limites. »¹²⁵⁰ Le personnage du seuil peut être passant et passeur - pour les autres. « La petite fille incomplète » fait ainsi passer ses camarades dans un monde en couleurs, dans lequel elle passe également.

L'enfant et l'adolescent handicapé symbolisent une altérité constructive qui fait se déplacer les frontières par le jeu du renversement des valeurs, des normes et des codes

¹²⁴⁴ En référence à l'expression « gens du seuil », in Turner (V.), *Le phénomène rituel*, Paris, P.U.F., 1990 (1969), p. 96.

¹²⁴⁵ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 13.

¹²⁴⁶ De même, Léo, Mathieu et Pad'Bol (*Chant de mines*), « la petite fille incomplète » ainsi que « le petit prince paralysé » sont orphelins de père et/ou de mère et sont ainsi placés en marge d'une norme sociale, familiale, en l'occurrence. Quant à « Jésus Betz », il est né de père inconnu.

¹²⁴⁷ Scarpa (M.), « Littérature, anthropologie, ethnocritique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 2017, consulté le 4 Janvier 2018, disponible sur : <http://journals.openedition.org/acrh/7519>

¹²⁴⁸ En référence ici aux titres des deux romans qui relatent l'histoire de Sofia : *Le secret du feu* et *Les mystères du feu*.

¹²⁴⁹ Griaule (C.), *Cahiers de Littérature Orale* 39-40, *op.cit.*, p. 8

¹²⁵⁰ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 7.

culturels. L'axiologisation ordinaire du monde est ainsi subvertie par l'éclatement symbolique des limites entre le réel et le non-réel, le possible et le non-possible, le latent et le patent, le normal et l'anormal. Et Marie Scarpa de définir le personnage liminaire comme un potentiel « fondateur d'un ordre nouveau. Porteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie. »¹²⁵¹ Aussi « Mary la penchée » s'affranchit-elle d'un monde par trop normé qu'elle reconfigure alors à sa mesure suivant le principe de la « vie à l'envers [...], en dehors des ornières habituelles »¹²⁵² Elle dévoile un monde et ses habitants penchés... tout comme elle.

Une forme de déviance mentale et comportementale touche Rose (*Le complexe de l'ornithorynque*) et Pascal (*La passante*). Tous deux demeurent sur le *limen* en ce sens qu'ils s'abandonnent pleinement au rêve éveillé. Pascal noue une relation fantasmatique avec une jeune fille, tandis que Rose s'invente un bébé. Ils tendent ainsi à se conformer à une norme socioculturelle, à accéder à un autre statut social (celui de mère, celui de compagnon). Or, il s'agit d'une « contre-socialisation » qui atteste de leurs dérèglements psychologiques (en lien avec leur liminarité physique). Ils sont arrêtés dans un entre-deux : entre le rêve et la réalité, entre la raison et la folie, ainsi qu'entre l'adolescence et l'âge adulte. Ils sont par conséquent placés du côté du pôle le plus négatif des normes culturelles. Ce qui renvoie, par définition, à leur situation liminaire. Marie Scarpa précise ainsi que :

[...] le personnage liminaire, spécialiste du cumul des décumuls, est en quelque sorte un personnage-témoin, placé simplement sur le degré ultime d'une échelle, celle du ratage initiatique, qu'emprunte à des degrés divers l'ensemble du personnel romanesque.¹²⁵³

Rose et Pascal incarnent *a fortiori* des figures de mal-passants. Rose, plus précisément, est une « éphémère et éternelle jeune fille »¹²⁵⁴. Elle est à la fois incarnée et désincarnée (ou dé-corporisée). Les personnages de *Chant de mines* incarnent également des « [êtres] de travers dans la coutume »¹²⁵⁵. Lors du dénouement de la pièce, la situation reste inchangée pour Léo et Mathieu qui vivent toujours dans un orphelinat et dans un pays en guerre. Leur corps est toujours foncièrement déviant en raison de leurs membres manquants (qui ne sont même plus remplacés par des prothèses). La liminarité de ces différents personnages se comprend par « le cadre ethnologique dans lequel s'inscrit le « héros

¹²⁵¹ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 34.

¹²⁵² Bakhtine (M.), *op.cit.*, p. 180.

¹²⁵³ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 34.

¹²⁵⁴ Scarpa (M.) : *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, *op.cit.*, p. 200.

¹²⁵⁵ Verdier (Y.), *Coutume et destin*, *op.cit.*, p. 162.

problématique » dont parlait naguère Lukács, pris entre règle collective (la coutume) et sa trajectoire singulière (son destin). »¹²⁵⁶

La majorité des personnages de notre corpus finissent toutefois par sortir (partiellement) de leur phase de marge. Ils se socialisent et atteignent ainsi une forme d'équilibre, malgré leur liminarité physique. Le personnage handicapé finit, en effet, par se faire accepter par ses pairs. Son initiation réussie marque ainsi le passage de l'exclusion à l'inclusion. *In fine*, il est agrégé à la communauté enfantine ou adolescente et même parfois à une société dans son ensemble. Huchté, « Petit-Nuage » et Koumen sont pleinement intégrés dans leur ethnie, suite à l'accomplissement d'une épreuve qualifiante. Le déficit se retourne d'ailleurs fréquemment en un/leur avantage. Se dévoile là encore la logique compensatoire à l'œuvre dans la trajectoire initiatique du personnage. Les récits jouent ainsi sur les variations autour du comblement (d'un manque, celui de la mobilité notamment) ou de la compensation. Le dénouement heureux de ces intrigues répond de fait à une des lois génériques de la littérature de jeunesse. L'agrégation du personnage handicapé aux autres résulte le plus souvent d'une intégration scolaire ou professionnelle, et donc dans l'espace du *campus* ; ou encore d'une relation amoureuse, d'une camaraderie. Il peut aussi s'agir d'une forme de compagnonnage avec un animal, garant de son autonomie. Ainsi, Félix (*Je redessinerai le ciel bleu dans tes yeux*) apprend à dresser un singe qui devient son auxiliaire de vie. La présence du singe favorise également son intégration scolaire, auprès de ses camarades : « Tous les enfants sont fascinés. Franck ne s'est jamais senti aussi entouré » [69]. Somme toute, à la fin du récit, le personnage handicapé a trouvé sa place dans le groupe ou dans la société¹²⁵⁷ et il est tout à fait acculturé. L'initiation de Doumo (*Ocre*), Bastien (*Un violon dans les jambes*) et Jésus Betz est véritablement réussie, comme le signifie leur passage de l'adolescence à la vie adulte : ils ont une vie professionnelle et affective. La situation de Jésus Betz demeure toutefois ambivalente. Il est sur-initié par sa « mémoire d'éléphant » [21]. Son don pour le chant traduit également une anormalité. Sa voix de soprano le situe dans l'entre-deux masculin et féminin. Elle peut aussi signifier une voix qui n'aurait pas encore tout à fait mué et qui le rattacherait singulièrement à l'enfance. Et enfin, son incomplétude physique n'est masquée que par son duo artistique/esthétique ainsi que par son alliance avec sa bien-aimée. Il transcende, somme toute, ses manquements culturels.

De même que les garçons, les filles finissent aussi par se conformer à des normes

¹²⁵⁶ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 26.

¹²⁵⁷ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 4 : « La socialisation [est] l'enjeu principal du récit tout comme le rite est la socialisation de l'individu qui peut se traduire, pour le roman contemporain, en une quête de trouver sa (bonne) place dans le monde. » Le même enjeu se retrouve dans les albums contemporains de littérature de jeunesse.

sociales. Pourtant, elles ne deviennent tout de même pas des adultes et encore moins des épouses. Elles restent, en effet, sur le seuil de l'adolescence. Elles sont ainsi « [bloquées] dans un état intermédiaire au cours de [leur] « initiation » (soit dans la construction de [leur] identité individuelle, sexuelle et sociale). »¹²⁵⁸ Stéphanie (*Les ailes brisées*), Charlotte (*Robinsone*) et Grace (*Nos cœurs brisés*) demeurent, plus particulièrement, dans l'état transitoire (et donc ici liminaire) de la jeune fille. D'autres personnages sont agrégés mais dans l'entre soi d'une contre-communauté : celle des enfants handicapés, dans *Non merci !* et des « penchés » dans *Mary la penchée*. Leur « liminarité communautaire [...] fermée »¹²⁵⁹ traduit une socialisation quelque peu problématique.

À l'inverse, certains personnages ne traversent pas une phase de marge. Dès le début de l'intrigue, ils sont d'ailleurs représentés à travers leur appartenance à une communauté adolescente (*Petit Polio*, *La bande à Ed*, *Schumi*, *Playlist*) ou enfantine (*Les contes de la ruelle*, *Les Pastagums*). S'ils sont inachevés physiquement, ils ne sont pas « « inachevés » du point de vue de la socialisation des sexes et des âges. »¹²⁶⁰

Il arrive enfin que des protagonistes parviennent complètement à dépasser leur liminarité en se conformant à une norme tant physique que sociale. Ainsi, Koumen, Estelle (*La petite fille soulevant un coin du ciel*) et Antoine (*La charrette à traverser le temps*) se voient débarrassés de leur infirmité. En raison de la normalisation de leur corps et de leur statut social, ils sont parfaitement agrégés. Ils n'appartiennent plus, dès lors, à la catégorie de personnages liminaires. Cette notion, particulièrement heuristique, permet de questionner les relations entre l'individu et le groupe. Comme le constate Marie Scarpa : « [...] le récit moderne met en scène les diverses modalités du « comment vivre ensemble ». »¹²⁶¹ Le lecteur est ainsi familiarisé avec des expériences (fictives) positives de sociabilités qui lui servent alors de modèles exemplaires. On peut supposer en effet que « le récit invite le lecteur à raisonner par analogie. »¹²⁶²

Afin de prolonger notre réflexion, nous souhaitons mettre en lumière les interactions latentes entre les personnages et le lecteur.

¹²⁵⁸ Scarpa (M.), *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 222.

¹²⁵⁹ Ménard (S.), op.cit., p. 11.

¹²⁶⁰ Ménard (S.), op.cit., p. 6

¹²⁶¹ Scarpa (M.), op.cit., p. 26. A ce sujet, lire Barthes (R.), *Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1970-77)*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.

¹²⁶² Jouve (V.), *Poétique des valeurs*, op.cit., p. 112.

OUVERTURE(S) THÉORIQUE(S)

Jusqu'alors notre intérêt s'est porté sur les représentations textuelles et iconiques de l'enfant et de l'adolescent handicapés en littérature de jeunesse. Penchons-nous désormais sur la réception de ces œuvres par les jeunes lecteurs et lectrices¹²⁶³. Ce lectorat - explicitement visé par les textes étudiés¹²⁶⁴ - entretient une relation implicite et dialogique avec les personnages handicapés. Comment des liens intra- et extra- textuels sont-ils alors tissés ?

La proximité entre l'enfant (ou l'adolescent) personnage et l'enfant (ou l'adolescent) lecteur résulte d'une « homologie des situations informationnelles »¹²⁶⁵. Elle repose sur des similitudes de classe d'âge, de situation familiale et/ou scolaire, ainsi que de pratiques socio-culturelles ou encore de contexte spatio-temporel¹²⁶⁶. La fiction donne à voir une « [...] reconfiguration d'expériences familières et quotidiennes [...] »¹²⁶⁷. L'espace diégétique représente l'espace de l' « entre-soi » et plus précisément de « l'entre-enfants » ou de « l'entre-adolescents ». Grâce à ce cadre de référence, le jeune lecteur peut s'identifier au personnage handicapé qui est à la fois focalisateur et focalisé. Il est comme invité à se projeter dans le monde fictionnel qui est à l'image de son monde référentiel. S'opère dès lors un « tissage entre [son] « vécu » et la situation fictionnelle [...] »¹²⁶⁸. Le lien transitionnel est plus particulièrement manifeste pour le lecteur handicapé qui reconnaît, d'emblée, dans le personnage handicapé un double fictif - ou une fiction de double. Il se retrouve, en effet, dans son quotidien parce qu'il est probablement confronté aux mêmes difficultés de déplacements et d'intégration auprès de ses pairs. À l'instar du personnage juvénile, il évolue peut-être dans une école adaptée pour enfants handicapés. Aussi est-il possible par exemple que l'univers de Sébastien (*Non merci*) - scolarisé dans un établissement spécialisé (pour les élèves handicapés) - lui soit vraiment familier. Autant d'exemples peut-être de la « cohérence

¹²⁶³ Nous nous situons dans une approche purement descriptive (théorique) et non pas expérimentale. Nous émettons quelques hypothèses quant à la réception potentielle de ces récits par un lecteur.

¹²⁶⁴ Dans sa dénomination même, la littérature de jeunesse se définit, en effet, par la spécificité de son lectorat, à qui elle est destinée. Comme le montre, Isabelle Nières-Chevrel, l'enfant est fondamentalement l'objet de la littérature de jeunesse : « [...] il s'agit de livres *écrits* pour les enfants (une pratique de création) ; il s'agit de livres *édités* pour les enfants (une pratique éditoriale) ; il s'agit de livres *lus* par les enfants (une pratique culturelle) », *Introduction à la littérature de jeunesse, op.cit.*, p. 17.

¹²⁶⁵ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 131.

¹²⁶⁶ Comme nous avons tenté de le démontrer, lors de notre première partie consacrée au parcours initiatique du personnage.

¹²⁶⁷ Boiron (V.), « Former de jeunes lecteurs d'albums à l'école primaire. Quelles sont, à travers ces modalités, les enjeux de la lecture d'albums ? », in Connan-Pintado (C.), Gaiotti (F.), Poulou (B.) *Modernités n°28*. : « L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ? », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 277-289 et p. 279.

¹²⁶⁸ Artigues (I.), « Implication et distanciation en classe de littérature au cycle 2 : une dialectique encore à inventer », *Didactique du français et de la littérature, n°14*, Metz : CREM/ Université de Lorraine, 2016, pp. 427-446 et p. 439.

mimétique » ou de « résonances entre les actions des personnages et les siennes »¹²⁶⁹. Le lecteur handicapé voit-il pour autant nécessairement une identité manifeste dans son prétendu semblable (fictionnel) ? Et ce dernier lui offre-t-il alors un modèle identificatoire positif ?

L'axiologie joue, *de facto*, un rôle primordial dans la réception du personnage. Or, comme le précise Anne Leclaire-Halté, « il ne suffit cependant pas que le lecteur s'identifie au personnage principal, il faut encore que celui-ci soit évalué positivement par le narrateur. »¹²⁷⁰

L'accès à la vie intérieure du protagoniste participe de l'effet d'identification¹²⁷¹. Il s'ensuit l'« implication empathique » du lecteur, c'est-à-dire son « immersion dans la fiction, [...] l'identification au(x) personnage(s), les émotions ressenties [...] »¹²⁷². Cette implication est notamment programmée par le périphrase externe. Les premières de couverture sont le plus souvent centrées sur le personnage principal et donnent à voir son handicap, au travers du motif du fauteuil roulant par exemple. Se manifeste ainsi « la dimension proleptique de l'image sur le texte »¹²⁷³. De même, les résumés de la quatrième de couverture ainsi que certains titres orientent la lecture, en raison de leur fonction informative ou descriptive et même didactique. L'orientation idéologique d'*Alex est handicapé* est ainsi assez explicite : « Cette histoire de Max et Lili montre la difficulté de vivre tout le temps avec un handicap. Elle fait comprendre que c'est un défi quotidien pour se débrouiller, se défendre, se faire accepter et aimer, pour être heureux comme n'importe qui ! »

D'autres procédés narratifs¹²⁷⁴ favorisent la connivence entre le personnage et le lecteur. L'incipit *in medias res*, la narration au présent, l'emploi de déictiques créent un effet d'immédiateté et donnent l'impression d'une même contemporanéité des événements. Quant au personnage enfantin, il est également un important facteur d'identification.

Dans la littérature de jeunesse, un enfant (ou un adolescent) est presque toujours impliqué dans l'histoire. Dans les narrations à la troisième personne, le héros est un enfant, et même si la focalisation reste externe à ce personnage, le rôle qu'il joue est essentiel, ne serait-ce que pour réagir

¹²⁶⁹ Perrin-Doucey (A.), « Enjeux de la lecture de fictions littéraires au cours préparatoire », in *Didactique du français et de la littérature*, n°14, *op.cit.*, pp. 407-423.

¹²⁷⁰ Leclaire-Halté (A.), « Valeurs et rapport texte/image dans l'album de littérature de jeunesse : étude d'un exemple, *Le Génie du pousse-pousse* », *Pratiques* [En ligne], 163-164 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 29 septembre 2017, disponible sur : <http://pratiques.revues.org/2259>, p. 9.

¹²⁷¹ L'identification au personnage et/ou narrateur renvoie au « code narratif » (in Jouve (V.), *L'effet-personnage*, *op.cit.*, p. 124.

¹²⁷² Artigues (I.), « Implication et distanciation », *op.cit.*, p. 432. Isabelle Artigues distingue quatre formes d'implication : empathique, esthétique, évaluative et cognitive.

¹²⁷³ Leclaire-Halté (A.), *op.cit.*, p. 15.

¹²⁷⁴ Ces procédés renvoient au « code narratif » défini par Vincent Jouve, *L'effet-personnage*, *op.cit.*, p. 123.

d'une façon enfantine (feinte) aux événements. Dans les narrations à la première personne, l'enfant est à la fois personnage et narrateur, et toute l'histoire est médiatisée par lui.¹²⁷⁵

Dans les récits à la première personne, le personnage handicapé dit lui-même son vécu et ses émotions¹²⁷⁶. *Jésus Betz* prend ainsi la forme d'un témoignage. Dans une longue lettre adressée à sa mère, le protagoniste livre en une sorte d'autobiographie quelques événements marquants. Par là même il se confie également directement au lecteur. L'« implication empathique » du lecteur est alors à son paroxysme.

Les jeux de miroirs entre l'univers du personnage et celui du lecteur sont également signifiés par les textes et les images en focalisation interne¹²⁷⁷, à hauteur d'enfant. Les illustrations apparaissent subjectives dans la mesure où elles révèlent « ce que [l'enfant] a choisi de regarder »¹²⁷⁸, ainsi que ses impressions. S'esquisse de fait une ouverture sur le monde imaginaire et ludique du personnage (cf. notre première partie).

Le lecteur est lié au personnage principal à travers « le système de sympathie »¹²⁷⁹. Il joue alors son rôle « lisant », c'est-à-dire « la part du lecteur piégée par l'illusion référentielle »¹²⁸⁰. Selon Vincent Jouve :

L'acceptation du système de sympathie imposé par le texte apparaît a priori comme un contrat. Il y a, comme préalable à la lecture d'un roman, une sorte d'engagement tacite en vertu duquel le lecteur est prêt à jouer le jeu.¹²⁸¹

Le pacte de lecture détermine par ailleurs « l'initiation invisible »¹²⁸² du lecteur qui est congruente à celle du personnage. L'initiation de ces deux instances - intradiégétique et extradiégétique - serait alors en miroir. Le lecteur ferait *a priori* la même expérience symbolique du monde et suivrait également le même parcours ascendant : « Toute lecture de fiction implique que le lecteur quitte mentalement le monde dans lequel se déroule sa vie

¹²⁷⁵ Poslaniec (C.), *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 339.

¹²⁷⁶ Il en est ainsi dans *Les cent mille briques, Un violon dans les jambes, La petite fille incomplète. De l'autre côté du mur*. A l'inverse, la plupart des récits de notre corpus sont des récits hétérodiégétiques et ne donnent la parole aux personnages qu'à travers les dialogues.

¹²⁷⁷ Nous rappelons que Cécile Boulaire parle de « l'image en focalisation interne » dans son article « Les deux narrateurs à l'œuvre », *op.cit.*, p. 22.

¹²⁷⁸ Boulaire (C.), *op.cit.*, p. 22.

¹²⁷⁹ Le système de sympathie engage - toujours selon la terminologie de Vincent Jouve - les codes narratif et affectif.

¹²⁸⁰ Jouve (V.), *L'effet-personnage*, *op.cit.*, p. 119.

¹²⁸¹ Jouve (V.), *op.cit.*, p. 120.

¹²⁸² Fabre (D.), « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », *op.cit.*

quotidienne pour se transporter dans un autre monde, celui de la fiction »¹²⁸³. La lecture se définit en effet comme une activité ritualisée - par la lecture dite « partagée » au sein de l'école, de la famille ou des bibliothèques¹²⁸⁴ - et réglée par des conventions tacites comme l'ordre de lecture, notamment. Il s'agit alors de « jouer à lire »¹²⁸⁵. Ainsi le livre offre une récréation/récréation symbolique du monde :

Le récit est une surface spéculaire qui renvoie au jeune lecteur une image du monde et des autres, une représentation des codes culturels et idéologiques, ainsi qu'une projection de possibles et de rêves. La fiction devient de ce fait un lieu de re-catégorisation des valeurs et de reconfiguration du monde, d'où l'importance du portrait des héros et des héroïnes, de l'image des personnages adultes, masculins et féminins, qui sont autant de reflets possibles de soi à accepter ou à refuser¹²⁸⁶

L'acte de lecture pourrait donc constituer un rite de passage¹²⁸⁷. En effet, « le rite est formalisé par le texte qui lui-même thématise un trajet initiatique discret et invisible. »¹²⁸⁸ Ce rite de passage informel réactualiserait donc les trois phases constitutives : séparation, marge et agrégation. Ces trois phases ritiques sont actualisées par/dans les trois phases narratives : situation initiale, déroulement (ou nœud de l'action) et situation finale.

La rencontre avec le livre marque tout d'abord le franchissement d'un seuil symbolique qui opère le passage d'un monde (référentiel) à un autre (fictionnel). Le lecteur quitte son environnement familier et quotidien pour s'ouvrir au monde du livre. Celui-ci est saisi corrélativement comme « objet matériel », « objet sémiotique et « objet textuel ». ¹²⁸⁹ Le « déplacement symbolique »¹²⁹⁰ est matérialisé par la première de couverture ou « la vitrine du livre »¹²⁹¹. Celle-ci a le plus souvent une fonction anticipatrice puisqu'elle révèle l'univers diégétique que le lecteur est invité à découvrir. Il peut par exemple se projeter dans l'antre du Vieux Sage que représente la première de couverture de *Koumen et le Vieux Sage de la*

¹²⁸³ Morhange (J.-L.), « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, 104, 1995, pp. 387-409 et p. 387.

¹²⁸⁴ Le lecteur est ainsi sociabilisé dans une communauté de lecteurs.

¹²⁸⁵ Perrot (J.), *Jeux et enjeux du livre pour enfants*, *op.cit.*, p. 137.

¹²⁸⁶ Tsimbidy (M.), « Avant-propos », in Rezzouk (A.), Tsimbidy (M.), *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*, Paris : L'Harmattan, 2012, pp. 7-14.

¹²⁸⁷ Marie Scarpa montre l'homologie structurelle et fonctionnelle entre le récit littéraire et le rite de passage, *L'Eternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, *op.cit.*, pp. 163-195.

¹²⁸⁸ Ménard (S.), *op.cit.*, p. 10.

¹²⁸⁹ Leclaire-Halté (A.), « La réalisation d'un album en Grande Section de maternelle : une activité à questionner », *Pratiques* n°131/132, 2006, pp. 217-233 et p. 218.

¹²⁹⁰ « Le déplacement symbolique » relève de la structuration ritique (ou grammaire du rite), de même que la séquentialisation du rite de passage - qu'il matérialise alors. A ce sujet, on peut lire Privat (J.-M.), « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de Boule de Suif », *L'Autre en mémoire, Actes du Colloque International de Winnipeg*, D. Laporte éd., Québec : Presses de l'Université de Laval, 2006, pp. 111-124 ; Scarpa (M.), « La voie du faucon », *op.cit.*

¹²⁹¹ Leclaire-Halté (A.), *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine : genres et valeurs*, *op.cit.*, p. 112. L'auteure précise que la vitrine du livre constitue « un message visuel global » qui est défini par « trois niveaux: plastique, iconique, linguistique ».

montagne. Il est dès lors appelé à s'aventurer aux côtés des deux personnages mis en scène. Dans *Jésus Betz*, le rideau de scène de la première de couverture et des pages symbolise « l'entrée dans la Scène de la lecture ». Le « spectateur »¹²⁹² est par là même invité à tirer le rideau de la fiction. Se dévoile alors la théâtralisation de la lecture :

Le dispositif de l'album remplit [...] souvent ces trois fonctions. Espace d'apparition des personnages, la page sert, de façon simultanée, à donner une forme graphique à l'espace fictif. Les pages de garde, au début et à la fin de l'ouvrage, jouent quant à elles souvent le rôle de vestiaire ou de coulisse, introduisant peu à peu le lecteur dans l'univers de la fiction en lui montrant le revers.¹²⁹³

Les « coulisses » de l'album décloisonnent les bornes traditionnelles du récit. Les espaces péri-textuels sont eux aussi sémantisés¹²⁹⁴. Ils mettent notamment en lumière le(s) motif(s) récurrent(s) de l'histoire, dans une démarche le plus souvent artistique¹²⁹⁵. Des paires d'ailes recouvrent ainsi les pages de garde de *La fée sans ailes*. Sur la page du grand-titre, la petite fée réapparaît. Elle montre du doigt une fée « ailée » qui vole au-dessus d'elle et qu'elle regarde alors. Par son doigt levé, elle paraît convoquer le lecteur qui est tacitement convié à passer de l'autre côté du miroir... et aborder son monde à elle. Cette « passeuse » - par un jeu quasi méta-leptique - re-délimite les frontières entre monde intradiégétique et extradiégétique.

Les formules d'ouverture sont aussi une fenêtre ouverte sur un univers fictionnel. Elles sont en effet un « lieu narratif capital en tant qu' [elles mettent] en marche une histoire et qu' [elles orientent] sa lecture »¹²⁹⁶ Certaines formules traditionnelles évoquent une temporalité éloignée de celle du lecteur :

- Il était une fois un chaton tout mignon avec un léger défaut de fabrication [...] [*Le chat loupé*]
- Il y a bien longtemps, dans un village assoupi sur la rive d'un petit affluent du fleuve Niger, vit une très pauvre famille. [*Koumen et le Vieux Sage de la montagne*]
 - Il y a bien longtemps, j'ai connu un petit oiseau qui s'appelait Tico. [*Tico et les ailes d'or*]
 - Il y avait une fois un lapin qui n'était pas tout à fait comme les autres : son nom était Jil. [*Le lapin à roulettes* : 10].

¹²⁹² Gobbé-Mévellec (E.), *op.cit.*, p. 321.

¹²⁹³ Gobbé-Mévellec (E.), *op.cit.*, p. 232.

¹²⁹⁴ Allain-Le Forestier (L.), « L'usage du péri-texte dans l'album contemporain tout est bon à lire ! », *Le français aujourd'hui* 2014/3 (n° 186) [En ligne], pp. 75-88 et pp. 77-78.

¹²⁹⁵ Allain-Le Forestier (L.), *op.cit.* p. 87.

¹²⁹⁶ Del Lungo (A.). *Le début et la fin du récit, Une relation critique*, Paris : Editions Classiques Garnier, 2010, p. 17.

À l’instar du personnage, le jeune lecteur traverse une phase de marge que signifie le temps comme suspendu de la lecture :

[...] la période de marge est bien celle où l’individu (ou le groupe) s’expérimente autre pour accéder à un nouveau statut ; elle est la phase des épreuves et des transformations dans lesquelles se joue le passage. On voit ce qui l’apparente à la logique du récit qui raconte toujours l’histoire de ce qui arrive à un acteur-sujet, l’histoire de ses épreuves et transformations éventuelles. Le récit littéraire serait donc l’histoire de la mise en marge d’un personnage et sa lecture, au moins sur un plan métaphorique, la mise en marge d’un lecteur. Mises en marge dont l’objectif est bien de faire passer à un nouvel état ; ce qui n’est pas toujours acquis, puisque le rite et le récit peuvent mal se passer...¹²⁹⁷

Le lecteur se retrouve dans le territoire peu ou prou incertain et imprévisible de la fiction qui le met face à une « tranquille étrangeté »¹²⁹⁸. La lecture entraîne une forme de dessaisissement au monde réel et une captation :

Lire est une étrange activité, presque toujours invisible, le plus souvent incompréhensible. Chaque lecture répète l’événement magique et irréfléchi de son surgissement : lorsque je lis, je pense rarement à l’acte lui-même. La lecture experte que je fais m’introduit sans médiation dans la signification du texte.¹²⁹⁹

Le lecteur peut être déstabilisé par l’univers étranger et/ou parfois hermétique qui s’offre à lui. Il est ainsi privé de ses repères spatio-temporels. A la lecture du *Secret du feu*, il est immergé dans un village de réfugiés, au Mozambique, ainsi que dans un univers où le temps s’écoule, de façon imprécise.

Il demeure par ailleurs enfermé dans une marge spatiale, à l’image de Suji dans *Regarde en haut*. Son champ de vision est tout autant limité que celui de la fillette qui regarde la rue passante, depuis sa fenêtre. De même que Suji, il apparaît témoin des scènes de vie qui se déroulent sous ses yeux et dont il n’a qu’une vision de surplomb - et donc fragmentaire. Son expérience du monde fictionnel passe uniquement par « le point de vue intime de l’enfant »¹³⁰⁰. Il se retrouve dans la même « immobilité contemplative »¹³⁰¹ que Suji postée à

¹²⁹⁷ Scarpa (M.), *L’Eternelle jeune fille*, *op.cit.*, p. 189.

¹²⁹⁸ Belmont (N.), « Le conte merveilleux : une tranquille étrangeté », *op.cit.*

¹²⁹⁹ Maisonneuve (L.), *Apprentissage de la lecture, méthodes et manuels*. Paris : L’Harmattan. Tome 1, 2002, p.13.

¹³⁰⁰ Boulaire (C.), « Les deux narrateurs à l’œuvre dans l’album », *op.cit.*, p.22. L’album *Regarde en haut* paraît être conduit par des images à la première personne. « Dans l’album pour enfants, une image “à la première personne” serait celle qui signale l’existence d’un observateur par la présence dans l’image de bras, de jambes ou de l’ombre portée d’un corps. »

¹³⁰¹ Starobinski (J.), « Fenêtres : De Rousseau à Baudelaire », in Guéry (F.), *op.cit.*, p. 181.

la fenêtre. Le lecteur est contraint, en quelque sorte, à la même posture statique que la fillette qui, elle, demeure assise sur son fauteuil roulant. Il fait la même expérience de l'immobilité.

Cette liminarité corporelle est corrélée à une liminarité spatiale. Le lecteur se trouve comme enfermé dans l'espace clos, éthéré et en noir et blanc de l'album. Il est projeté dans un monde à la fois familier et inconnu, référentiel et fictionnel. Il est mis face à un dispositif statique et immuable qui se répète au fil de l'album. Il regarde la fillette qui est continuellement enserrée dans l'encadrement d'une fenêtre sur les pages de droite. Bien qu'il voie Suji, il est privé de son regard. Il ne peut donc pas entrer en contact avec elle. Il se retrouve de fait seul face à un décor de papier. La relation tissée entre le lecteur et Suji est ambivalente puisqu'elle est faite à la fois de proximité et de distance. Le lecteur est conjointement inclus et exclus de son univers. L'album, à l'instar de la fenêtre, constituerait alors un « lieu intermédiaire »¹³⁰², à la frontière entre le dedans et le dehors, ainsi qu'entre le monde fictionnel et le monde référentiel. « L'activité du lecteur » se situe plus précisément « entre implication et distanciation »¹³⁰³. Cette posture ambivalente ressort de sa triple nature : « lectant, lu, lisant »¹³⁰⁴. Une autre forme de dualité se manifeste : celle entre l'« enfant lecteur modèle de la création » et « l'enfant lecteur effectif » (et même, comme le précise Stéphane Bonnéry, les différents enfants lecteurs effectifs)¹³⁰⁵.

Durant la phase de marge, le lecteur fait l'expérience de l'altérité par personnage interposé. Rappelons que « la marge est la phase de l'entre-deux états, du ni/ni et du et/et : on n'est plus ce qu'on était mais pas encore celui qu'on va devenir. »¹³⁰⁶ Le lecteur de son côté est amené à faire « le détour par l'autre pour devenir soi. »¹³⁰⁷ Il est non seulement confronté à l'altérité de l'autre mais aussi à sa propre altérité. Le personnage handicapé lui sert alors d'« *altérité projective* » si l'on peut dire.¹³⁰⁸ Ainsi, « s'identifier à ce personnage qui est comme quelqu'un d'autre, permet au lecteur de vivre par procuration une autre vie que la sienne, de se déprendre de sa réalité, de s'évader - quitte à y revenir ultérieurement pour l'interroger sur sa signification. »¹³⁰⁹

¹³⁰² Hamon (P.), *Le personnel du roman*, *op.cit.*, p. 213.

¹³⁰³ Artigues (I.), *op.cit.*, p. 431.

¹³⁰⁴ Jouve (V.), *L'effet-personnage*, *op.cit.*, p. 82.

¹³⁰⁵ Bonnéry (S.), « "L'enfant lecteur" du livre et le modèle social implicite dans le livre de "l'enfant lecteur" et de l'activité cognitive de lecture » <http://lenfantetlelivre.wordpress.com/about/interventions/>. " L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre : tensions à l'œuvre ", Janv. 2010, La Roche-sur-Yon, France, 2010, pp. 1-15 et p. 14. Ou « le modèle d'enfant au singulier » par opposition à « différents lecteurs », *op. cit.*, p.2.

¹³⁰⁶ Scarpa (M.), « À cette heure et en ce lieu." Micro-lecture ethnocritique de "Dans la solitude des champs de coton" ». in *Les douze travaux du texte*, *op.cit.*, pp. 249-253 et p. 252.

¹³⁰⁷ Scarpa (M.), *op.cit.*, p. 252.

¹³⁰⁸ Poslaniec (C.), *op.cit.*, p. 191.

¹³⁰⁹ Poslaniec (C.), *op.cit.*, p. 191.

Le livre constitue donc un lieu de passage symbolique. L'acte de lecture est pareil à une traversée matérialisée par des seuils, à l'exemple de la tourne de la page :

Tourner la page, c'est avancer dans le temps et/ou dans l'espace [...] Les enchaînements narratifs s'inscrivent dans une succession temporelle (avant/après) qui est aussi une successivité logique (cause/ conséquence)¹³¹⁰.

Le lecteur suit les déplacements des protagonistes, lesquels sont signifiés par les changements de décor. Tout au long de l'album *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*, il s'aventure en compagnie de la fillette, dans des lieux inconnus et hostiles et au beau milieu de la nuit. Il explore ainsi les « frontières et marges »¹³¹¹ du *saltus* qu'incarnent les montagnes et les forêts. Il se retrouve en quelque sorte à la place de Koumen puisque lui aussi il est seul face aux animaux sauvages (au premier plan de l'illustration). Il est de fait dans une posture empathique et peut ressentir la peur de la petite fille. L'espace narratif - ensauvagé - ainsi que le chronotope de la marge symbolisent son espace initiatique. Comme le rappelle Sophie Ménard, « l'errance est ici mentale, mais elle demeure toutefois un moyen d'ensauvagement : l'expérience de la lecture transpose dans d'imaginaires aventures' les initiations qui sont habituellement très concrètes [...] »¹³¹²

La dialectique altérité/identité traverse les récits de notre corpus et engage parfois une réflexion ontologique. La série fantastique *Je suis un autre* (en cinq tomes) en est un parfait exemple. Le lecteur est invité à vivre par procuration les métempsychoses d'un petit garçon qui échange malencontreusement son corps et sa vie avec ceux de ses camarades. Le processus d'identification est poussé à son paroxysme. Hadrien passe successivement d'un corps à un autre et donc d'un état et d'un statut social à un autre. Après avoir habité le corps de son amie (une petite fille donc), il se retrouve soudainement dans le corps paralysé de Louis¹³¹³ :

Cette fois, les choses se corsaient drôlement. Non seulement je ne comprenais toujours pas pourquoi je prenais le corps d'autres enfants en passant par le trou de la baignoire, mais, en plus, j'allais devoir mener mon enquête dans la peau d'un handicapé ! C'était carrément mission impossible ! [*Trio gagnant*, 9-10]

¹³¹⁰ N.-C. (I.), *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op.cit.*, pp. 126-127. La succession temporelle du récit entre en résonance avec celle du rite.

¹³¹¹ Scarpa (M.), « La voie du faucon », *op.cit.*, p. 156.

¹³¹² Ménard (S.), *op.cit.*, p. 11.

¹³¹³ Le quatrième tome de cette série s'intitule « Trio gagnant ».

À travers les péripéties d'Hadrien, le lecteur mène également l'enquête. Tous deux font, en concomitance, une expérience fictionnelle de l'altérité. Alors qu'elle est vécue de façon empirique par l'enfant personnage, elle l'est de façon imaginaire ou virtuelle par l'enfant lecteur. Il ne devient pas lui, contrairement à Hadrien, véritablement l'autre. L'identification renvoie alors seulement à un processus mental d'abstraction.

Les expressions « je suis un autre » et « dans la peau de » renvoient à la matrice langagière et culturelle du récit :

Le langage porte en effet en lui, dans ses constituants les plus humbles (lexique, paradigmes grammaticaux...) ou les plus fossilisés par l'usage (la locution, le cliché, la métaphore usée...), les germes d'un récit toujours possible, des suggestions implicites pour une articulation discursive du sens (...).¹³¹⁴

L'imaginaire culturel de la série romanesque *Je suis un autre* se cristallise autour du symbolisme de « l'imaginaire idiomatique de la langue »¹³¹⁵ et plus particulièrement de la locution « se mettre dans la peau de quelqu'un ». L'emploi itératif de ce motif langagier dit ainsi les transformations d'Hadrien :

- dans la peau de Louis [50].
- ces quelques jours dans ta peau [55].
- ça m'a fait un sacré choc de me retrouver dans ta peau ! [46].
- recouvrer sa peau¹³¹⁶.

Le motif de la peau est polysémique en ce sens qu'il entremêle (dans la langue figurée) l'extériorité et l'intériorité de l'être. La peau renvoie ici conjointement à l'enveloppe extérieure - et de fait à l'apparence - ainsi qu'à la personnalité. En changeant de peau, les personnages changent aussi bien de corps que d'identité (individuelle et sociale). Les renvois à la peau ont trait à la corporéité. Le processus d'incarnation et de désincarnation détermine la trajectoire narrative d'Hadrien. Or, « pour les groupes comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagrèger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître [...] »¹³¹⁷ L'enjeu de la série *Je suis un autre* pourrait se résumer ainsi : « Devenir quelqu'un

¹³¹⁴ Hamon (P.), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, note 49, p. 106.

¹³¹⁵ Privat (J.-M.), « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », *op.cit.*, p. 87.

¹³¹⁶ Cette expression est employée dans le résumé, en épitexte du roman.

¹³¹⁷ Van Genneep (A.), *op.cit.*, p. 272.

d'autre » pour mieux « redevenir soi-même »¹³¹⁸. Telle est l'essence même de la phase de marge ou phase des épreuves et des transformations.

La construction de l'identité - individuelle, corporelle et sociale - d'Hadrien « se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté [...]. »¹³¹⁹ Ces limites sont en l'occurrence celles du masculin et du féminin mais aussi du valide et du non valide. Hadrien se définit par une identité vacillante et plurielle qui est révélatrice de sa « mise en marge ».

L'impression de brouillage identitaire paraît aussi être signifiée par la première de couverture de *Trio gagnant*. Y figurent les différentes identités symboliques d'Hadrien : son véritable corps, celui de son amie (qu'il a aussi expérimenté) ainsi que l'ombre du corps de Louis (le garçon en fauteuil). Le lecteur pourrait y lire un jeu polysémique autour de l'ombre et des locutions qui sont liées : Hadrien serait ainsi l'ombre de lui-même, dans l'ombre d'un autre (Louis), sans oublier qu'il court inéluctablement après son ombre... La représentation de Louis pourrait être lue selon cette même symbolique langagière des ombres.

La fin de la lecture marque la fin du rite du passage et pour le personnage et pour le lecteur. Elle est censée se conclure par une phase d'agrégation. Simone Vierendeon revient ainsi sur les enjeux de l'initiation lectorale :

Si le lecteur fait toujours plus ou moins - et sans toujours s'en rendre compte - un acte initiatique en entrant en lecture, il ne sera vraiment initié, « autre » que si le livre l'a changé, ou du moins, l'a incité à se poser les problèmes essentiels que cherche à résoudre l'initiation en général. »¹³²⁰

Les personnages (handicapés et valides) apparaissent comme des passeurs pour leurs lecteurs. Ils tracent des chemins de sens et de valeurs à suivre. Tous deux sortent grandis de cette épreuve (tantôt narrative, tantôt lectorale). À l'issue de son « initiation invisible »¹³²¹, le lecteur est appelé - à l'instar du personnage valide - à adopter une attitude solidaire et tolérante vis-à-vis des personnes handicapées. Il peut ainsi, tout comme les camarades de Penny (*La petite fille à la jambe de bois*) passer d'un comportement de rejet à un comportement plus bienveillant, à l'égard de l'autre/d'un autre qui serait différent. Cette règle

¹³¹⁸ Ces deux expressions sont d'ailleurs employées par Hadrien [*Trio gagnant* : 61].

¹³¹⁹ Scarpa (M.), « Le personnage liminaire », *op.cit.*, p. 28.

¹³²⁰ Vierendeon (S.), *Jules Verne et le roman initiatique, Contribution à une étude de l'imaginaire*, Paris : Éditions du Sirac, 1973, p. 100.

¹³²¹ Fabre (D.), *op.cit.*

d'action plus ou moins implicite est régie par les valeurs essentiellement pragmatiques et éthiques des récits, valeurs qui relèvent des « relations interindividuelles »¹³²², à l'instar de l'empathie. Cette dernière est une des visées cardinales des œuvres étudiées. Or, comme le constate Alexandre Gefen :

Ce rôle dévolu à l'empathie participe d'un tournant esthétique-éthique qui consiste à utiliser le récit pour produire ce que le philosophe Paul Ricœur nommait des identités narratives dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître, nous « recomprendre », nous projeter tant au niveau personnel que social. [...] la littérature [...] permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus.¹³²³

Ainsi, un lien intertextuel s'établit d'emblée entre le titre *Je suis un autre* et l'assertion rimbalienne « Je est un autre »¹³²⁴. Se dit ainsi l'étrangeté à soi, un soi mouvant et plus ou moins hermétique. La représentation du personnage d'Hadrien actualise des variations de « soi-même comme multitude »¹³²⁵ ou de « soi-même comme Autre(s) »¹³²⁶. Un mouvement dialectique se joue entre le « soi-même comme un autre »¹³²⁷ et « l'autre comme soi-même ». Le récit marque en quelque façon l'articulation entre deux représentations culturelles : « le même dans l'autre »¹³²⁸ (de la philosophie aristotélicienne¹³²⁹) et « l'autre dans le soi »¹³³⁰ (de la pensée de Ricœur et aussi de Rimbaud). Or, les récits étudiés soutiennent davantage la première posture. Ainsi, à l'issue de son initiation, Hadrien regarde différemment son ami handicapé. Il ne voit plus en lui l'apparente altérité mais l'identité (latente) : « La chose étrange est que je ressemblais à un garçon normal. Oui, vu comme ça, Louis était juste un garçon de neuf ans, assis sur un fauteuil. Je ne sais pas pourquoi mais j'ai trouvé ça surprenant. » [*Trio gagnant* : 13] L'enfant handicapé tend ainsi à se conformer à une norme sociale, comme l'illustre notamment le titre du premier chapitre de *Je est un autre* : « Un garçon normal. » Nous pourrions ainsi faire l'hypothèse que si l'enfant handicapé « c'est

¹³²² Leclaire-Halté (A.), *Robinsonnades, op.cit.*, p. 257. Les enjeux de la littérature de jeunesse rappellent en cela ceux du roman à thèse : « L'inambiguïté des valeurs et la présence (implicite) d'une règle d'action adressée au lecteur », Suleiman (S.), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris : P.U.F. 1983, p. 79.

¹³²³ Gefen (A.), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^{ème} siècle*, Paris : Éditions Corti, 2017.p. 13.

¹³²⁴ Rimbaud (A.), *Lettres au Voyant* : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. »

¹³²⁵ Perrin (J.-F.), « Soi-même comme multitude : le cas du récit à métempsychose au 18^e siècle », *Dix-huitième siècle* 2009/1 (n° 41), pp. 168-186.

¹³²⁶ Perrin (J.-F.), *op.cit.*, p. 175.

¹³²⁷ Ricœur (P.), *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1996 (1990). Paul Ricœur définit la dialectique entre l'ipsité, la mêmété et l'altérité.

¹³²⁸ Étienne (J.), « La question de l'intersubjectivité. Une lecture de Soi-même comme un autre de Paul Ricoeur », in *Revue théologique de Louvain*, 28^e année, fasc. 2, 1997, pp. 189-215 et p. 192.

¹³²⁹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris : Vrin, 1959, p. 445 : « L'homme de bien est avec son ami dans une relation semblable à celle qu'il entretient avec lui-même car l'ami est un autre soi-même ».

¹³³⁰ Étienne (J.), *op.cit.*, p. 192.

l'autre, c'est peut-être surtout l'étrangement... proche, celui par lequel des vérités nous sont révélées »¹³³¹. Tel pourrait être l'enseignement sous-jacent des récits de notre corpus qui visent ainsi à une éducation du regard. Le lecteur serait alors amené à poser un regard plus bienveillant et plus juste ou averti sur un enfant handicapé - et sur l'autre, de façon générale. Il serait *a fortiori* appelé à se tenir à la bonne distance de l'autre, à adopter le bon regard. Le récit programmerait d'ailleurs une transformation du regard et du personnage valide et du lecteur. S'opérerait ainsi le passage d'un regard ouvert, insistant à un regard fermé et policé. *Ne me regarde pas de travers* se cristallise par exemple sur l'épreuve du regard : celui posé et pesant sur l'autre (l'enfant handicapé) par les regardants (les valides).

Le personnage valide (et consécutivement, le lecteur) révisé ses préjugés quant à la personnalité et au quotidien de son camarade handicapé :

-Tu sais ces quelques jours dans ta peau m'auront appris au moins une chose : qu'une personne dans un fauteuil roulant peut faire des tas de trucs chouette...enfin, que c'est une personne comme les autres. [*Trio gagnant*, 56]

C'est « l'implication cognitive »¹³³² du lecteur qui se joue alors - en concomitance avec le personnage - lecteur amené à réfléchir sur l'essence même de son quotidien, de la vie et de sa singularité :

- Ben oui, qu'est-ce que tu croyais Hadrien? Qu'il aurait envie d'être toi toute sa vie? Qu'il abandonnerait ses habitudes, ses parents, ses amis, juste pour pouvoir marcher?

- Oui, c'est ce que je craignais, je suis vraiment idiot. [48]

À travers la trajectoire narrative du personnage (valide), le lecteur est incité à aller à la rencontre de l'autre, à se mettre dans sa peau, sans pour autant renier son identité. C'est ainsi que se joue l'exotopie du lecteur :

Il semble pertinent enfin de postuler que toute lecture est une aventure auto-ethnologique, un processus cognitif et imaginaire d'acculturation symbolique et croisée (lecteur et texte s'acculturent réciproquement), une féconde et privilégiée *exotopie* selon le mot d'un ultime et programmatique Bakhtine : « Une *compréhension active* ne renonce pas à elle-même, à sa propre culture ; elle n'oublie

¹³³¹ Cnockaert (V.), Gervais (B.), Scarpa (M.), in *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, *op.cit.*, p. 6.

¹³³² Artigues (I.), *op.cit.*, p. 432. « [...] L'implication cognitive [est] repérable aux liens qu'établit le lecteur, liens intratextuels (cohérence mimétique), intertextuels ou extratextuels. »

rien (...). La rencontre dialogique de deux cultures n'entraîne pas leur fusion, leur confusion – chacune garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s'enrichissent mutuellement.¹³³³

Mais le principe bakhtinien d'exotopie se rapporte aussi à l'extériorité de l'homme (et par extension du personnage) :

N'en va-t-il pas de même pour le simple aspect extérieur de l'homme que ce dernier ne peut voir ni penser dans sa totalité, et il n'y a pas de miroir, pas de photographie qui puissent l'y aider ; son aspect extérieur, seul un autre peut le capter et le comprendre, en vertu de son exotopie et du fait qu'il est autre.¹³³⁴

Il s'instaure par conséquent un processus d'identification et de distanciation vis-à-vis d'autrui, autrui incarné par le personnage de fiction. La rencontre et l'interaction entre l'enfant-personnage et l'enfant-lecteur sont ainsi programmées. Tous deux sont symboliquement liés par une altérité réciproque favorisée par la distance que matérialise le texte. De son côté, le lecteur handicapé peut voir dans le personnage handicapé un autre lui-même. Il suit le chemin qu'il trace et qui le mène vers le monde des possibles et le dépassement de soi.

Le monde fictif serait ainsi un espace parallèle, transitionnel (médiateur) et initiatique. Les récits offrent, effectivement, des façons de préparer au monde, de le récréer poétiquement, de l'améliorer et, en somme, de le réparer¹³³⁵ afin d'y trouver sa place. S'esquissent ainsi autant de possibilités de retisser le lien social, de refaire communauté. Par conséquent, grâce à la fiction, le lecteur est incité à dépasser la phase de marge afin de s'agrèger à son tour auprès des autres ainsi que dans son propre quotidien. Somme toute, le récit lui adresse en filigrane une leçon d'espoir et fonctionne ainsi comme un « vecteur de réflexivité sur les expériences quotidiennes. »¹³³⁶ *In fine*, pour les personnages comme pour les lecteurs, le texte ouvre sur une construction symbolique du monde.

Alors se donne à voir :

[...] un processus de transmission résolument différent des modèles traditionnels de la formation ou de l'initiation, puisqu'il repose sur une médiation par l'imaginaire : le héros virtuel de la

¹³³³ Privat (J.-M.), Scarpa (M.) « Présentation. La culture à l'œuvre » *Romantisme* 2009/3 (n° 145) [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-3.htm>

¹³³⁴ Bakhtine (M.), *Esthétique de la création verbale*, op.cit., p. 386.

¹³³⁵ Gefen (A.), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^{ème} siècle*, op.cit.

¹³³⁶ Bonnéry (S.), « Les livres et les manières de lire à l'école et dans les familles : Réflexions à l'occasion de la parution de la liste officielle « maternelle » », *Le français aujourd'hui*, N°185, 2014, pp. 47-57.

fiction est suivi (dans tous les sens du mot) par un lecteur qui s'enrichit des informations, des expériences et des valeurs présentes dans le récit.¹³³⁷

Dans notre corpus, le mode de transmission des valeurs oscille souvent entre éducation et initiation¹³³⁸. Les récits offrent, de fait, un vaste répertoire « d'expérimentations fictives ». Aussi, le petit « lector in fabula »¹³³⁹ ou... la petite lectrice modèle font-ils en concomitance les mêmes apprentissages que ceux des personnages. Le corps et le corpus vont de concert. Les lecteurs font symboliquement leurs des habitus ludiques et langagiers. Ainsi, « l'ethno-culture du texte » peut-elle faire retour sur « l'ethno-culture du lecteur. »¹³⁴⁰ Chacune et chacun est, dès lors, invité à tisser des inférences ou même des « coutures invisibles » [*Le secret du feu* : 59] entre son propre univers et l'univers des signes mis en scène par la fiction.

¹³³⁷ Delbrassine (D.), « Le roman pour la jeunesse, un roman éducatif qui ne dit jamais son nom », in *Littérature, langue et didactique : Hommages à Jean-Louis Dumortier*, in Van Beveren, Julien (dir.), *Littérature, langue et didactique. Hommages à Jean-Louis Dumortier*, Namur : Presses Universitaires de Namur, 2014, pp. 51-70.

¹³³⁸ Christian Poslaniec distingue ainsi « les valeurs éducatives inculquées directement » des « valeurs présentes sous une forme indirecte » - et renvoyant alors à une forme d'initiation ou de pédagogie. Ces deux postures sont en lien avec l'opposition qu'il établit entre lecture ouverte et lecture fermée.

¹³³⁹ Umberto (E.), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Bouzaer (M.), Paris : Grasset, 1985 (1979).

¹³⁴⁰ Privat (J.-M.), « Ethnocritique et lecture littéraire », in *L'ethnocritique de la littérature*, op.cit., pp. 27-34.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

Corpus

Albums

BERNARD Fred, ROCA François (ill.), *Jésus Betz*, Paris : Seuil, 2001.

BERNIER Gilles, PIQUET Elizabeth (ill.), *Le courage de l'accord'héroniste*, Auray : Éditions Millefeuilles, 2014.

BOONEN Stefan, HALLEMANS Ina (ill.), *L'accident de Marika*, traduit du néerlandais par BUULANDE Laurence, Saint-Lambert : Éditions Enfants Québec, 2007.

CASTILLE Hélène, ARBONA Marion (ill.), *La petite fille à la jambe de bois*, Montréal : Éditions Les 400 coups, 2011.

CROTEAU Marie-Danielle, MONNIER Rachel, *La poupée cassée : un conte sur Frida Kahlo*, Montréal : Les quatre cents coups, coll. « Au pays des grands », 2009.

DELAUNOIS Angèle, DELEZENNE Christine (ill.), *Une petite bouteille jaune*, Montréal : Éditions de l'Isatis, 2010.

DELERM Martine, *La fée sans ailes*, Paris : Seuil, 2015.

DELERM Martine, *La petite fille incomplète*, Paris : Ipoméé, 1988.

DUNAND Pallaz, TURREL Sophie (ill.), *Le chat loupé*, Francheville : Balivernes, coll. « Les petits chats balivernes », 2015

EPANY Christian, *Koumen et le Vieux Sage de la montagne*, L'Hay-Les-Roses : Monde Global Éditions Nouvelles. 2006

FOREMAN Michaël, *L'enfant et le phoque*, traduit de l'anglais par DUVAL Élisabeth, Paris : Éditions Kaléidoscope, 1996.

HASTEY Aline, MADONNI Sylvia (ill.), *Les boutons du diable*, Paris : La Farandole, 1980.

JUNG Jin-Ho, *Regarde en haut*, Voisins-le-Bretonneux : Rue du monde, 2015.

LIONNI Léo, *Tico et les ailes d'or*, Paris : L'école des loisirs, 2012.

MAUREL Aude, *Le lion de Léonie*, Rezé : Éditions d'un monde à l'autre, 2007.

MONCHAUX Marie-Claude, *Alexis, le petit garçon qui n'a jamais marché*, Paris : Magnard, 1979.

NESQUENS Daniel, BLANCO Riki, *Comme un poisson dans l'eau*, traduit de l'espagnol, par PALUDIS Paul, Paris : Éditions Autrement, 2007. [*Como pez en el agua*, Thule Ediciones, 2007]

NEVEU Philippe, CLÉMENT Frédéric (ill.), *La petite fille soulevant un coin du ciel*, Paris : Magnard, 1980.

PARACHINI DENNY Juliette, MANES Thierry (ill.), *La maison sans escalier*, Vincennes : Des ronds dans l'O, 2014.

PAULIN Valérie, PÉTRISSANS Chantal, PÉTRISSANS Jean-Michel, PÉTRISSANS Jean-Michel (ill.), *Ne me regarde pas de travers*, Paris : Mame, coll. « Une histoire de Tilou », 1992.

PAULIN Valérie, PÉTRISSANS Chantal, PÉTRISSANS Jean-Michel, PÉTRISSANS Jean-Michel (ill.), *Et moi quand je serai grand*, Paris : Mame, coll. « Une histoire de Tilou », 1992.

PINGUILLY Yves, DESVAUX Olivier (ill.), *La fleur des vagues*, Paris : Belin, 2012.

REIZAC Grégoire, STEG (ill.), *Kioui*, Paris : Le Buveur d'encre, 2002.

SCHUITEN François, PEETERS Benoît (ill.), *Mary la penchée*, Paris : Casterman, 1995.

SERVANT Stéphane, GAMBINI Cécile (ill.), *Cœur d'Alice*, Voisins-le-Bretonneux : Rue du monde, 2007.

SOLOTAREFF Grégoire, *Le lapin à roulettes*, Paris : Éditions École des loisirs, 2000.

WELLS Rosemary, CRAIK Dinah (ill.), *Le petit prince paralysé*, traduit de l'américain par ABIDIN Djimbira, DONNER, Christophe, 1956, Paris : L'école des loisirs, 1990.

WILLIS Jeanne, ROSS Tony (ill.), *Alice sourit*, traduit de l'anglais par FLOURY Marie-France, Paris : Éditions Hachette Jeunesse, 1999. [*Susan Laughs*, Andersen, 1999],

Romans

BEAUDE Pierre-Marie, *Ocre*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2001.

CLÉMENT Claire, Zaï (ill.), *Ma meilleure copine*, Paris : Père Castor Flammarion, 1998.

CORAN Pierre, BERMAN Laurent (ill.), *Le cœur andalou*, Paris : Hachette Jeunesse, 1993.

CROWLEY Bridget, *La marque de Lucifer*, traduit de l'anglais par Robert Alain, Paris : Milan, coll. « Milan Poche Histoire », 2006.

DE SAINT-MARS Dominique, BLOCH Serge, *Alex est handicapé*, Fribourg (Suisse) : Calligram, coll. « Ainsi va la vie », 1998.

DESROSIERS Danièle, *Les ailes brisées*, Rosemère (Québec) : Éditions Pierre Tisseyre, coll. « Faubourg St-Rock », 2000.

ESCUDIÉ René, *La charrette à traverser le temps*, Paris : Nathan, coll. « Arc-en-poche », 1982.

EWA LETKI Maria, BEAUJARD Yves (ill.), *Demain je repartirai*, Paris : Père Castor Flammarion, coll. « Castor Poche », 1981.

GILLOT Laurence, *Coup de foudre*, Paris : Bayard Jeunesse, coll. « Romans Je bouquine », 2001.

JULLIARD Claire, *Robinsone*, Paris : L'École des Loisirs, 2001.

HASSAN Yaël, *De l'autre côté du mur*, Paris : Casterman, coll. « Comme la vie », 2003.

HOESTLANDT Joe, *Le complexe de l'ornithorynque*, Paris : Milan, 2007.

JEAN Didier, Zad (ill.), *Mes rêves au grand galop*, Paris : Rageot, 2013.

JOHNSTON Julie, *Héros quand même*, Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 1995.

LABBÉ Anne, *Cheval-Soleil*, Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2001.

LE GOUIC-PRIETO Claudine *Non merci !* Paris : Bayard Jeunesse, coll. « Estampille », 2011.

LOIS Lowry, *L'Élue*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Paris : Gallimard Jeunesse, 2002.

MANSELL Henning, *Le secret du feu*, traduit du suédois par SEGOL Agneta et SEGOL-SAMOY Marianne, Paris : Flammarion, coll. « Castor Poche Senior », 1998.

MESTRON Hervé, *Un violon dans les jambes*, Paris : Syros Jeunesse, 2006.

PAQUELIER Bruno, *Tous les matins, je regarde passer les filles*, Paris : Oskar Jeunesse, coll. « Poche roman », 2009.

PIQUEMAL (M.), PAYET (Jean-Michel), *Petit Nuage*, Paris : Casterman, coll. « Huit et plus », 1995.

QUEYSSI Laurent, *Les infiltrés*, Paris : Rageot, 2012.

SAUERWEIN Leigh, LANDIS Urs (ill.), *L'Indien qui ne savait pas courir*, Paris : Bayard Jeunesse, coll. « J'aime lire », 2009 (1992).

SERRES Alain, PEF (ill.), *Le trésor sous l'école*, Paris : Gallimard, coll. « Les Pastagums » n°2, 1994.

SERRES Alain, PEF (ill.), *Tempête sur la piscine*, Paris : Gallimard, coll. « Les Pastagums », n°1, 1994.

VIOT Jean-Louis, SALA David (ill.), *Les cent mille briques*, coll. « Dix et plus », Paris : Casterman, 2001.

Pièce de théâtre

GAUTHIER Philippe, *Chant de mines*, Paris : L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2009.

Bandes dessinées.

BOUDJELLAL Farid, *Petit Polio*, tome 1, Paris : Futuropolis, 2006.

Geg, Jak (ill.), *La bande à Ed*, tome 1, Allainville-aux-bois : Grrr...Art Editions, 2007.

JUN Nie, *Les contes de la ruelle*, traduit du chinois par ZHAO Qingyuan, GRIVEL Nicolas, Paris : Gallimard BD, 2016.

MELCHIOR DURAND Stéphane, Manbou (ill.), *Playlist*, tome 1, *Le secret de Lucille*, Paris : Milan, coll. « BD Kids », 2012.

Autres œuvres mentionnées

Littérature de jeunesse

Fictions

BAYAR Michèle, *Rodéo à Ascou*, Paris : Magnard, 2003.

BYARS Betsy, BEAUJARD Yves (ill.), *Balles de flipper*, Paris : Flammarion, coll. « Père Castor », 1984.

CASTA Stefan, *Mary-Lou*, traduit du suédois par SEGOL Agneta, SEGOL-SAMOY Marianne, Paris : Thierry Magnier, 2012.

COHEN-JANCA Irène, MOREAU Laurent (ill.), *La mine à bonbecs*, Arles : Rouergue, 2006.

DE ANGELI Marguerite, *Le conquérant*, Paris : Flammarion Jeunesse, coll. « Castor Poche Junior », 2000.

DEFOSSEZ Jean-Marie, *Attention, fragile !* Paris : Bayard Jeunesse « J'aime lire », 2008.

DONNER Chris, *Tempête au haras*, Paris : L'École des loisirs, 2002.

DUMURGIER Élisabeth, KOU Lougué (ill.), *Fati n'est plus triste. Les enfants handicapés* ; Vanves : EDICEF, 1990

DURAN Cristina, GINER BOU Miguel A. (ill.), *Une chance sur un million*, Paris : Dargaud, 2010.

FERDJOUKH Malika, *Comme sur des roulettes*, Paris : Rageot, 1992.

GROUSSET Alain, MANCHU (ill.), *Les passe-vents*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2012.

HARISPE Erika, CHAPOUTON Anne-Marie, *Mina la fourmi*, Paris : Flammarion, coll. « Les mini Castor », 2002.

HEURTIER Annelise, *Envole-moi*, Paris : Casterman, 2017

HUBERT-RICHOU Gérard, *C.E.S., ouvre-toi !* Paris : Syros, coll. « Les uns les autres », 1992.

LASKY Kathryn, *Le royaume des loups, t.1., Faolan, le solitaire*, traduit de l'anglais par MORAN Cécile, Pocket Jeunesse, 2011.

LEDU Stéphanie, RICHARD Laurent, *Le handicap*, Toulouse : Milan, 2007

LIONNI Leo, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, Paris : L'École des loisirs, 1970.

MAROT Agnès, *Quelques pas de plus*, Paris : Scrineo 2017

MAZARD Claire, *Je redessinerai le ciel bleu dans tes yeux*, Paris : Magnard, 1990.

MOURLEVAT Jean-Claude, *L'enfant Océan*, Paris Pocket Jeunesse, 2002.

MURAIL Marie-Aude, POMMAUX Yves (ill.), *Les Secrets du Docteur Magicus*, Paris : Bayard, « J'aime lire », 1993.

NAIL Guillaume, JOURDY Camille (ill.), *Bande de zazous*, Paris : Editions du Rouergue, 2017

NICOLAS Sylvie, *Frida et Kahlo*, Québec : Éditions Le Loup de gouttière, coll. « Les petits loups », 2000

PALAYER Caroline, *Trop ceci, cela*, Paris : Editions Frimousse, 2002.

PELOT Pierre, *La passante*, Paris : Flammarion, 1999.

PIQUEMAL Michel, MERLIN Christophe (ill.), *Le Manège de Petit Pierre*, Paris : Albin Jeunesse, 2005.

RENAUDIN Christine, *Le fauteuil de Valentine*, Nancy : Le Verger des Hespérides, coll. « Humanistes en verve », 2015.

ROBIN Mathieu, *Pensée assise*, Paris : Actes Sud Junior, 2015.

SAMANOS Paul, *Fauteuil en état de siège*, Saint-Avertin : La boîte à bulles, 2011.

SANVOISIN Éric, *Entre terre et ciel*, Paris : Éditions Milan, 2009.

SÉGUR Sophie (de), *François le bossu*, Paris : Casterman, 2004 [1864].
SUTHERLAND Krystal, *Nos cœurs en désaccord*, Paris : Pocket Jeunesse, 2017.
VIDAL Séverine, CAUSSE Manu, *Nos cœurs tordus*, Paris : Bayard Jeunesse, 2017.
WENINGER Brigitte, THARLET Ève (ill.), *Un pour tous, tous pour un*, traduit de l'allemand par BARBERY Kathia, Namur (Belgique) : Nord-Sud, 2006.
WILD Margaret, Brooks Run, *Fox*, traduit de l'anglais par LAGER Claude, Paris : L'École des loisirs, 2000.

Documentaires

BORDET-PETILLON Sophie, DE-LEERSNEDER Hélène, LAGET Élisabeth, *Le petit livre pour parler du handicap*, Paris : éditions Bayard, coll. « Les petits livres citoyens », 2017.
BOUTAUDOU Sylvie, LEBOT Sophie, *Handicap même pas peur*, Toulouse : Milan, 2007
DOLTO Catherine, *Vivre avec un handicap*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2008.

Références électroniques sur le handicap en littérature de jeunesse :

https://www.aviq.be/handicap/pdf/documentation/publications/ressources_pedagogiques/catalogue-jeunesse-2016.pdf
<https://www.ricochet-jeunes.org/> (recherche thématique sur le handicap)
http://cnlj.bnf.fr/fr/page.rubrique/bibliographies?search_api_views_fulltext=Handicap&field_type_bibliographie_taxo=All

Littérature générale

ANDERSEN Hans Christian, « L'infirmes », in *Le coffre volant*, Paris : Librairie Garnier, coll. « Bibliothèque enfantine », 1924 [1834], pp. 21-43.
ANDERSEN Hans-Christian, *Contes : La Petite sirène, la Princesse sur un pois, la Petite Poucette, l'Intrépide soldat de plomb...*, Paris : Garnier-Flammarion, 1970.
ANDERSEN Hans-Christian, « La petite fille aux allumettes », *Contes*, Paris : Editions du Chêne, 2005 [1845].
ARRAS Jean (d'), *Méline ou la noble histoire de Lusignan*, Paris : Livre de poche, 2003 [1478].
BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*, Paris : Georges Crès et compagnie, 1919 [1801-1900].

BAUDELAIRE Charles, « Les fenêtres », *Petits poèmes en prose*, Paris : Société Les belles lettres, 1934 [1869].

BAZIN Hervé, *Lève-toi et marche*, Paris : Bernard Grasset, 1952.

BOSQUET Alain, *Les Enfants*, in *Sonnets pour une fin de siècle*, Paris : Gallimard, 1980.

DAUDET Alphonse, *Le Petit Chose*, *Œuvres I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 [1868].

DESCAVES Lucien, *L'hirondelle sous le toit*, Paris : Albin Michel, 1924.

DEULIN Charles, « Les Trente-Six Rencontres de Jean du Gogué », in *Cambrinus et autres Contes*, Paris : Dentu Éditeur, 1874.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche », 1972 [1856].

GRIMM Jacob, *Le petit soldat de plomb*, in *Contes*, traduit par Robert Marthes, Paris : Hachette, 1856.

GRIMM Jacob, *Le petit chaperon rouge*, in *Contes*, traduit de l'allemand par ROBERT Marthes, Paris : Gallimard, 1973, pp. 144-157.

GRIMM Jacob, *La jeune fille sans mains*, in *Contes*, traduit de l'allemand par ROBERT Marthes, Paris : Folio Classiques, 1976, pp. 121-130.

HOPKINS Gerard Manley, *The Journals and Papers*, Londres : Oxford University Press, 1959.

HUGO Victor. *Préface de Cromwell : Suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques*. Établie par Pierre Grosclède, Paris : Larousse, 1949 [1827], 6 e éd. pp. 59-60.

HUGO Victor, *L'homme qui rit*, Livre II, 1., Paris : Flammarion, 1982 [1868].

HUGO Victor, *Notre Dame de Paris*, Livre IV, 2, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques. », 1988 [1831].

JAPRISOT Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris : Gallimard, 1993.

KESSEL Joseph, *Le lion*, Paris : Gallimard, 1958.

LA FONTAINE Jean (de), *Fables*, Paris : Edition Barbin et Thierry, 1668 (1^{ère} édition).

MAUPASSANT Guy, « Clochette », *Contes et nouvelles II*, Paris : Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1886], pp.851-857.

MICHELET Jules, *L'oiseau*, Paris : Hachette et Cie, 1859.

OVIDE, *Les Métamorphoses I*, 1-2., Paris : Belles Lettres, 1994 [Ier siècle].

PERRAULT Charles, *Le petit poucet*, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris : Editions Librio, 2014, 1967. [1697]

- RENARD Jules, *Poil de Carotte*, Paris : Librairie générale française, 1981 [1894].
- STRARAPOLA Giovan-Francesco, *Les nuits facétieuses*, Paris : José Corti Editions, 1999 [1555].
- RIMBAUD Arthur, *Lettres du voyant*, Genève : Droz et Paris : Minard, 1975 [1871].
- ZOLA Émile, *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10307, f°442r – 446.
- ZOLA Émile, *L'Assommoir*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de poche », 1996 [1877].
- ZOLA Émile, *La Terre*, in *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris : Nouveau Monde Editions, 2006 [1887].
- ZOLA Émile, *Lourdes*, *Œuvres complètes*, t. 7, Paris : Cercle du livre précieux, 1968 [1894].
- ZWEIG Stefan, *La pitié dangereuse ou L'impatience du cœur*, Paris : Grasset, 1939.

Dictionnaires et encyclopédies

- BAUMGARTNER Emmanuelle, MÉNARD Philippe (dirs), *Le dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris : Lgf, coll. « Pochothèque Encyclopédie aujourd'hui », 1996.
- Cnrtl.fr
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : P.U.F., 1961.
- REY Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris : Le Robert, 2005.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2005.

Théories littéraires et théories sur la langue française

- ARTIGUES Isabelle, « Implication et distanciation en classe de littérature au cycle 2 : une dialectique encore à inventer », in *Didactique du français et de la littérature*, n°14, Metz : CREM/ Université de Lorraine, 2016, pp. 425- 446.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1998 [1970].
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 2017 [1984].

- BARANOWSKI Anne-Marie, « L'animal dans le conte populaire allemand. L'exemple des contes de Grimm », in *Bestiaires. Nouvelles Recherches sur l'imaginaire*, LE NAN Frédérique, TRIVISANI-MOREAU Isabelle, Angers : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.293- 303.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in Claude Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Larousse, 1974.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Le Seuil, 1977.
- BARTHES Roland, « Les sorties du texte », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Le Seuil, 1984 (Cerisy, 1972).
- BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1970-77)*, Paris : Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. IV, Paris : Seuil, 2002 [1975].
- BERTHELOT Francis, *Le corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris : Nathan, 1997.
- BLOCH Béatrice, « Voix du narrateur et identification au lecteur », *Cahiers de narratologie*, 10.1, « La voix narrative », 2001.
- BONHOMME Marc, *Linguistique de la métonymie*, Paris : P. Lang, 1987.
- BRÉMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n°8, 1968, pp. 60-76.
- BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 1965 [1928].
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1966 [1924].
- CAUSSE Rolande, *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation* : Paris, Editions du Seuil, 1998.
- CHAUDOYE Guillemine, CUPA Dominique, MARCOVICI Maud, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Perrault et de Grimm », *Topique*, n° 116, 2011.
- COLIN Eugène, « L'onomastique littéraire », in *Poétique* 54, pp. 233- 253.
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, *Par la fenestre, Etudes de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2003.
- CORBLIN Francis, « Les désignateurs dans le roman », in *Poétique* n°54, 1983.

- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme* : Paris : Editions du Seuil, 1977.
- DANCOURT Michèle, *Dédale § Icare, Métamorphose d'un mythe*, Paris : CNRS, 2002.
- DAUNAIS Isabelle, « Le temps dévié du roman », *Poétique* 2004/3 (n° 139), pp. 259-270.
- DEL LUNGO Andrea, *Le début et la fin du récit, Une relation critique*, Paris : Editions Classiques Garnier, 2010.
- DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris : Seuil, 2014.
- DESCLÉS Jean-Pierre, GUENTCHEVA Zlatka, « Comment déterminer les significations du passé composé par une exploration contextuelle ? », *Langue Française*, N°. 138, *Temps et co(n)texte*, 2003, pp. 48-60.
- DESCOMBES Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Critique, 1987.
- DUBOIS Christine, « L'image « abymée » », *Images Re-vues* [En ligne], 2, 2006, disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/304>.
- FEUILLEBOIS Victoire, « Du conte au narrateur », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76, 2014, disponible sur : <http://journals.openedition.org/clo/1894>
- FRANÇOIS Cyrille, « Fées et Weise Frauen. Les faiseuses de dons chez Grimm et Perrault, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Etudes de lettres*, 3-4, 2014.
- FREYHEIT Matthieu, « Pirates™ Stigmates littéraires : de la marque de fabrique à la fabrique des marques », in *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 26, disponible sur : <http://journals.openedition.org/traces/5896>
- GARNIER Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique », *Poétique* n° 140, 2004.
- GEFEN (A.), *Réparer le monde. La littérature française face au XXIème siècle*, Paris : Éditions Corti, 2017.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, 2002.
- GERMAIN Sylvie, *Les personnages*, Paris : Gallimard, 2004.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan., (dirs), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris : P.U.F., 1997.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève : Droz. 1998.

- HAMON Philippe, « infirmité », in *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914*, t.1., Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Gallimard, 2015.
- HOLBECK Bengt, *Cahiers de littérature orale*, n°4, 1978, pp. 56-88.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard, 1966.
- JAKOBSON Roman, « Poésie de la grammaire, grammaire de la poésie », *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, pp. 107-108.
- JOLLES André, *Formes simples*, Paris : Editions du Seuil, 1972.
- JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1998.
- JOUBE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris : P.U.F., 2001.
- KIBEDI Varga Aron, « Peindre le rêve », in *Littérature*, n°139/3, Paris : Larousse, 2005, pp. 115-125.
- LEFEUVRE Florence. « Le segment averbal comme unité syntaxique textuelle ».
- CHAROLLES Michel, FOURNIER Nathalie, FUCHS Catherine, LEFEUVRE Florence. *Parcours de la phrase*, Paris : Ophrys, pp.143-158, 2007, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00138297>.
- LÉONARD Martine, « Noms propres et illusion réaliste : de Balzac à Zola », *Revue* 34/44, n° 7, 1980.
- MARTIN Philippe, « Ponctuation et structure prosodique », in *Langue française* [En ligne], n°172, 2011/4., disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2011-4-page-99.htm>
- MÉNARD Sophie, *Zola et les aveux du corps : les savoirs du roman naturaliste*, Paris : Classiques Garnier, 2014.
- MORHANGE Jean-Louis, « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, 104, 1995, pp. 387-409.
- MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris : P.U.F., 1986.
- MITTERAND Henri, « Le corps féminin et ses clôtures », in *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris : P.U.F., 1987.
- MITTERAND Henri, « « Chronotopies romanesques » : Germinal », *Poétique* 81, 1990.
- NYROP Kristoffer, *Grammaire historique de la langue française*, t.IV : Sémantique, Copenhague : Gyldendal, 1913.
- PAISSA Paola, DRUETTA Ruggero (dirs) *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*, « Synergies Italie », n° spécial, Gerflain : Sylvain les Moulins, 2009.

- PAULME Denise, « Typologie des contes africains du Décepteur », in *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. 15, Cahier 60, 1975, pp. 569-600, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/4391426>.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 2000.
- PERRIN-DOUCEY Agnès, « Enjeux de la lecture de fictions littéraires au cours préparatoire », in *Didactique du français et de la littérature*, n°14, *Didactique du français et de la littérature*, n°14, Metz : CREM/ Université de Lorraine, 2016, pp. 407-423.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », in *Romantisme*, 1993, n°82. pp. 17-29.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Editions du Seuil, 1970 (1965).
- PROPP Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard, 1983.
- RACAULT Jean-Michel, *L'utopie narrative en France et en Angleterre de l'âge classique des Lumières, 1675-1761 : étude de forme et de signification*, Lille 3: ARNT, 1992.
- RAULT Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2015.
- RODARI Gianni, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, Paris : Rue du monde, 1997.
- ROMERO Clara, *Les adjectifs intensifs*, in FRANCOIS Jacques, *L'adjectif en français et à travers les langues*, 2001, Caen : Presses universitaires de Caen, 2004, pp.449-462, 2005, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00131545>.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris : Corti, 1962.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1985.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil, 1999.
- SERMAIN Jean-Paul, « Ce que les contes doivent aux fées, liaisons anthropologiques », *Féeries*, n°7, 2010, pp. 193-201.
- SERMAIN Jean-Paul, « Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques », in *Féeries*, 7, 2010.
- STAROBINSKI Jean, « Fenêtres : De Rousseau à Baudelaire », in Guéry Françoise, *L'idée de la ville, Actes international du colloque de Lyon*, Ceyzérieu : Editions Champ Vallon, 2014, pp. 179-187.

- TERRUSI Marcella, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Rome : Carroci, 2012
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981.
- TOMACHEVSKI Boris, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, Paris : Le Seuil, 1965.
- UMBERTO Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par BOUZAER Myriam, Paris : Grasset, 1985 (1979).
- VIAL Hélène, *La métaphore dans Les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation*, Paris : Les belles lettres, vol.56, 2010.
- VIERNE Simone, *Jules Verne et le roman initiatique, Contribution à une étude de l'imaginaire*, Paris : Editions du Sirac, 1973.

Ethnocritique de la littérature

- AMARA Marie-France, « La poésie charivarique dans Les Amours jaunes de Tristan Corbière », in *A l'œuvre/à l'ouvrier*, Nancy : Presses Universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2017.
- BENKHODJA Ammar, « Relire Camus : une ethnocritique de la peste », *Carnets, revue électronique d'études françaises* [En ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/carnets/1597>
- CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie « Entrée en idiotie », in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie, (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2012, pp. 5-19.
- DROUET Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 11-23.
- MENAND Doumazane Françoise, *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C.-F. Ramuz*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2013.
- MÉNARD Sophie, « L'enfantine dans Lourdes de Zola », in CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand et SCARPA Marie (dirs), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy / Montréal : Co-édition, 2012, pp. 57-76.
- MÉNARD Sophie, « Jusqu'à ce que le mort nous sépare », *Ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin*, *Poétique* 2012/4 (n° 172), pp. 441-455.

- MÉNARD Sophie, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de Nana de Zola », *Flaubert* [En ligne], 10 | 2013, disponible sur : <http://journals.openedition.org/flaubert/2114>
- MÉNARD Sophie, « les créances du roman : le revenant dans Thérèse Raquin », in *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires*, vol.9, 2014, disponible sur: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/972>
- MÉNARD Sophie, « Le pied mal chaussé de la mendiante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *Poétique* (n°179), pp. 73-87, 2016.
- MÉNARD Sophie, « Le « personnage liminaire » : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita* [En ligne], n°8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », 2017, disponible sur : <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>
- PRIVAT Jean-Marie, « Essai d'ethnologie du texte littéraire : Les charivaris dans « Madame Bovary », *Ethnologie française*, n°3, 1988, pp. 291-295.
- PRIVAT Jean-Marie, *Bovary/ Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris : CNRS Editions, 1994.
- PRIVAT Jean-Marie, « Élias, Bakhtine et la littérature », in PRIVAT Jean-Marie, CHEVALIER Sophie (dirs), *Norbert Elias et l'anthropologie*, « *Nous sommes tous si étranges...* », Paris : CNRS, Editions, coll. « Anthropologie », 2004, pp. 185-195.
- PRIVAT Jean-Marie, « Le retour et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », in ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, *Sciences du discours et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève : Slaktine Érudition, 2005, pp. 197-225.
- PRIVAT Jean-Marie, « Élias et le théâtre des corps », in *Les cahiers du Portique, Hexis et habitus*, in Jean-Paul RESWEBER (dir.), n°3, 2006, Metz : Université Paul-Verlaine, Metz, pp. 105-114.
- PRIVAT Jean-Marie, « L'entre-temps », in Privat (dir.), « *Ma montagne* », *lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, Metz : Université Paul Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2006.
- PRIVAT Jean-Marie, « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de Boule de Suif », *L'Autre en mémoire, Actes du Colloque International de Winnipeg*, D. Laporte éd., Québec : Presses de l'Université de Laval, 2006, pp. 111-124.
- PRIVAT Jean-Marie, « La soupe à l'alphabet. Entretien avec Jack Goody », in GOODY Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris : La Dispute, 2007, pp. 235-245.

- PRIVAT Jean-Marie, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 79-95.
- PRIVAT Jean-Marie, « La raison graphique à l'œuvre », *Les actes de la lecture* [En ligne] 108, 2009, pp. 45-54, disponible sur : https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL108/AL108_p045.pdf
- PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie, « Présentation. La culture à l'œuvre » *Romantisme* [en ligne] (n° 145), 2009/3, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-3.htm>
- PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie, « Le colonel Chabert ou Le Roman de la littératie », in PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie (dirs), *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 161- 206.
- PRIVAT Jean-Marie, « Ethnocritique et lecture littéraire », in CNOCKAERT Véronique, PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec : Presses de l'université du Québec, 2011, pp. 27-34.
- PRIVAT Jean-Marie, « Mourir (ne pas) idiot ? », in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie, (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2012, pp. 253-257.
- PRIVAT Jean-Marie, « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 72, 2012, disponible sur : <http://clo.revues.org/1736>.
- PRIVAT Jean-Marie, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82, 2013, disponible sur : <http://recherchestravaux.revues.org/585>
- PRIVAT Jean-Marie, « Le dur combat dialogique », *Flaubert* [En ligne], 10 | 2013, disponible sur : <http://flaubert.revues.org/2152>
- PRIVAT Jean-Marie, « À mots couverts », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76, 2014, pp. 163-186, disponible sur : <http://journals.openedition.org/clo/2025>
- PRIVAT Jean-Marie, « La littératie entre sur-scolarisation et oralité restreinte, un cas d'école ? », in André PETITJEAN. *Didactiques du français et de la littérature*, 14, Crem/Université de Lorraine, 2016, pp. 213-228.
- SCARPA Marie, *Le Carnaval des Halles*, Paris : CNRS Editions, 2000.
- SCARPA Marie, « Du roman au conte. L'exemple de Zola. », *Cahiers de littérature orale*, n°56, 2004, pp. 105-132.
- SCARPA Marie, « La voie du faucon », in « *Ma montagne* », *lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, Metz : Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 2006.

SCARPA Marie, *L'Éternelle jeune fille une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Champion, 2009.

SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme* [En ligne], n° 145, 2009, pp. 25-35, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html>

SCARPA Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », *L'ethnocritique de la littérature*, CNOACKERT Véronique, PRIVAT Jean-Marie SCARPA Marie (dirs), Québec, *Presses de l'université du Québec*, 2011, pp. 159-176.

SCARPA Marie, « Littérature, anthropologie, ethnocritique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/acrh/7519>

VINSON Marie-Christine, « Tibili ou le petit garçon qui ne voulait pas aller à l'école », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], n°62, 2007, disponible sur : <http://journals.openedition.org/clo/1227>

VINSON Marie-Christine, « Comment Gaspard, Rémi et Clopinet apprirent à lire et ce qu'il advint... », *Romantisme*, n°145, 2009/3, pp. 65-78.

VINSON Marie-Christine, « Le cru et le lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, Le Géant de Zéralda », in PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie (dirs), *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 81-96.

VINSON Marie-Christine, « Bécassine ou comment fait-on les Bécasses ? », in *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie, (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. « Ethnocritiques », 2012, pp. 23-40.

VINSON Marie-Christine, « Une Assouade chez la comtesse de Ségur ou comment édifier la jeunesse », *Ethnologie française*, Paris : P.U.F., 2014, vol.44, pp. 663-670.

VINSON Marie-Christine, « Ethnocritique et littérature de jeunesse », in DAVID Anne-Marie, POPOVIC Pierre (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 43-45.

Littérature de jeunesse

ALLAIN-LE FORESTIER Laurence, « L'usage du péri-texte dans l'album contemporain tout est bon à lire ! », *Le français aujourd'hui* 2014/3 (n°186) [En ligne], pp. 75-88, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2014-3-page-75.htm>

BOIRON Véronique, « Former de jeunes lecteurs d'albums à l'école primaire. Quelles sont, à travers ces modalités, les enjeux de la lecture d'albums ? », in CONNAN-PINTADO Christiane, GAIOTTI Florence, POULOU Bernardette, *Modernités*, n°28, « L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ? », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 277-290.

BOULAIRE Cécile, « Comment définir un livre pour la jeunesse aujourd'hui ? Essai de typologie du livre au non-livre », in BOULAIRE Cécile, LETOURNEUX Matthieu, HERVOUET Claudine (dirs), *L'Avenir du livre pour la jeunesse : Actes du colloque*, Paris : BNF-CNLJ-JPL, 2010, pp. 19-29.

BOULAIRE Cécile, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », in Viviane ALARY, Nelly CHABROL GAGNE (dirs), *L'Album. Le parti-pris des images*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, pp.21-28.

BOULAIRE Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'éditions pour la jeunesse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2012.

BOULAIRE Cécile, « Un éditeur catholique français pour la jeunesse au XIXème siècle : la maison Mame à Tours et ses collections », in COLIN Marielle, *Les catéchismes et les littératures chrétiennes pour l'enfance en Europe (XVIe-XXIe)*, (dir.), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp.157-166.

BRUNO Philippe, GENESTE Philippe, « Le roman pour la jeunesse », in ESCARPIT Denise (dir.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris : Magnard, 2008, pp. 390-444.

CHABROL-GAGNE Nelly, *Filles d'album : les représentations du féminin dans l'album*, Le Puy-en-Velay : l'Atelier du poisson soluble, 2011.

CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis, *Cahiers Robinson n°38 « Civiliser la jeunesse »*, Artois : Artois Presses Université, 2015

CLEMENSON Aurélie, VORGER Camille, « Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue. Le petit Roi de Rêvolie de Marie-Sabine ROGER et Aline BUREAU », *Strenæ* [En ligne], 5, 2013, disponible sur : <http://journals.openedition.org/strenae/964>

CROMER Sylvie, « La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre », in CONNAN PINTADO Christiane, BEHOTÉGUY Gilles (dirs) *Etre une fille, un garçon*

dans la littérature de jeunesse : France 1945-2012, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 55-66.

DELARD Claire, « La représentation du handicap dans la littérature de jeunesse : un moteur d'espoir », in HACHE-BISSETTE Françoise, JUSTIN-JOSEPH Evelyne, ANDRÉ-BATAILLE Christine, PERDRIault Marguerite, *Littérature, jeunesse et handicap : questions d'accès, questions de construction*, Suresnes : Editions de l'INS HEA, pp. 163-168.

DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui. Ecriture, thématiques et réceptions*, Créteil : Crdp de Créteil, 2006.

DELBRASSINE Daniel, « Le roman pour la jeunesse, un roman éducatif qui ne dit jamais son nom », in Van Beveren Julien (dir.), *Littérature, langue et didactique : Hommages à Jean-Louis Dumortier*, Namur : Presses Universitaires de Namur, 2014, pp. 51-70.

DEPUY Myriam, « Littérature de jeunesse et images sociales de l'enfance », in FINE Agnès, LATERRASSE Colette (dirs), *À chacun sa famille*, tome 2, Toulouse : Éditions universitaires du Sud, 1998, pp. 181-192.

ESCARPIT Denise, CONNAN-PINTADO Christelle, GAÏOTTI Florence, « L'album au tournant du XXIème siècle : sous le signe de l'hybridité », in Escarpit Denise (dir.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris : Magnard, 2008, pp. 302-331.

GOBBE-MEVELLEC Euriell, *L'album contemporain ou le théâtre de l'image, Espagne, France, Paris*, Paris : Classiques Garnier, 2014.

GOODWIN Mary, « The Garden and the Jungle in Children's Literature: Burnett, Kipling and the Nature of Imperial Childhood. », in *Children's literature in education* [En ligne], vol. 42, 2011, pp. 105-117, disponible sur: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-010-9120-1>

JAN Isabelle, *Littérature enfantine*, Paris : Éd. Les ouvrières, 1964.

KREYDER Laura, « François ou comment redresser les bossus », in *L'enfance des saints et des autres. Essai sur la comtesse de Ségur*, Fasano : Schena-Nizet, 1987, pp. 182-187.

LE PORS Sandrine, « Le théâtre jeune public à l'épreuve animale », in CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis, *Cahiers Robinson, Présences animales dans les mondes de l'enfance*, n°34, Artois : Université d'Artois, 2013, pp. 133-144.

LECLAIRE-HALTÉ Anne, *Les robinsonnades en littérature de jeunesse*

contemporaine, genres et valeurs, thèse de doctorat, Metz : Ecole doctorale PIEMES, 2000.

LECLAIRE-HALTÉ Anne, *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse*, Metz : Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 2004.

LECLAIRE-HALTÉ Anne, « La réalisation d'un album en Grande Section de maternelle : une activité à questionner », *Pratiques* n°131/132, 2006, pp. 217-233.

LECLAIRE-HALTÉ Anne, « Valeurs et rapport texte/image dans l'album de littérature de jeunesse : étude d'un exemple, Le Génie du pousse-pousse », *Pratiques* [En ligne], 163-164, 2014, disponible sur : <http://pratiques.revues.org/2259>.

LECLAIRE-HALTÉ, Anne, MAISONNEUVE Luc, « L'album de littérature de jeunesse : genre, forme et/ou medium scolaire ? » *Recherches* n° 65, 2016. pp. 49-64.

LECLAIRE-HALTÉ Anne, MAISONNEUVE Luc, « Les albums documentaires sur les peintres : un exemple d'interdisciplinarité au cycle 3 de l'école primaire. », *Pratiques* [en ligne], 175-176, 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/pratiques/3611>

LETOURNEUX Matthieu, « Littérature de jeunesse et culture médiatique », in *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 185-219.

MAHDI-CARUS Louise, FOSTER Steven, LITTLE Meredith, *Between and betwixt: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Chicago: Open Court, 1998.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIXe siècle », in Paule Petitier, *L'animal du XIXe siècle, Actes du colloque international*, [En ligne], 2008, disponible sur : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Melmoux-Montaubin.pdf>

MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris : Imago, 2001.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Du conte mondain au roman chrétien : Riquet à la houppe et François le bossu », in *L'Orne de la comtesse de Ségur. Fiction et réalité*, t. II. Actes du colloque d'Alençon, Alençon : Conseil général de L'Orne, 1992, pp. 41-47.

NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris : Didier Jeunesse, 2009.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Animal », in PERROT Jean, NIERES-CHEVREL Isabelle, *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris : Electre-Cercle de la Librairie, 2013.

NIERES-CHEVREL Isabelle, PERROT Jean, (dirs), *Dictionnaire du livre de jeunesse* :

la littérature d'enfance et de jeunesse en France, Paris : Electre-Cercle de la librairie, 2013.

PARMEGIANI Claude-Anne, *Les Petits Français illustrés : 1860-1940 : l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Paris : Electre/Cercle de la librairie, 1989.

PERROT Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris : Cercle de la librairie, 1999.

PLU Christine, « Georges Lemoine, Stéphane Girel, illustrateurs d'espaces de rêve et d'émotions », in *L'album, le parti pris des images*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012, pp. 195-203.

POSLANIEC Christian, *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 1997.

PRINCE Nathalie, « Introduction », in *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris : Armand Colin, 2010.

QUINONES Viviana, « Guerre et littérature de jeunesse africaine », in *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (XXe-XXIe siècles)*, Paris : BnF, CNLJ, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, pp. 134-143.

SAINT-HILLIER Julie, « L'enfant et la bête chez Kessel : figures d'alter héros », in CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis (dirs), *Présences animales dans les mondes de l'enfance, Cahiers Robinson*, n°34, Artois : Université d'Artois, 2013, pp. 107-120.

SERVOISE Sylvie, « La littérature de jeunesse, une école de vie ? », *La raison publique* [En ligne], 13, 2010, disponible sur : <http://www.raison-publique.fr/article368.html>

TSIMBIDY Myriam, « Avant-propos », in REZZOUK Aurélie, TSIMBIDY Myriam, *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*, Paris : L'Harmattan, 2012, pp. 7-14.

VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Paris : Atelier du Poisson soluble, 2006.

Sciences humaines et sociales

ABOUDRAR Bruno-Nassim, « Un détail de ce qui change », *Espaces Temps Les cahiers*, « Continu/ discontinu », vol. 82/1, 2003, pp. 160-172, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2003_num_82_1_4230

- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris : Vrin, 1959.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 1957.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F., 1999 (1960).
- BACHOLLE-BOSKOVIC Michèle, « Des minorités plus visibles : réflexions d'auteurs jeunesse », in *Raison publique* [en ligne], n°13, *op.cit.*, pp. 361-362, disponible sur : <http://www.raison-publique.fr/article750.html>
- BALDY René, « Dessin et développement cognitif », *Enfance* [En ligne], 2005/1 (Vol. 57), pp. 34-44, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-enfance1-2005-1-p-34.htm>
- BALDY René, « « Dessine-moi un bonhomme ». Universaux et variantes culturelles », *Gradhiva* [En ligne], n°9, 2009, pp. 132-151, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1432>
- BANDET Jeanne, SARAZANAS Réjane, *L'enfant et les jouets*, Paris : Casterman, 1972.
- BARREAU Hervé, « Le temps du monde », *Que sais-je, Le temps*, Paris : P.U.F., 2009, pp. 54-74.
- BATCHELOR David, *La Peur de la couleur*, Paris : Autrement, 2001.
- BECCHI Egle, DOMINIQUE Julia, *Histoire de l'enfance en Occident*, t. 2, Paris : Points, 2004.
- BELMONT Nicole, « Editorial », in *Cahiers de littérature orale* n°25 « Cendrillon », 1989, pp. 7-9.
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte*, Paris : Gallimard, 1999.
- BELMONT Nicole, « Nomen est nomen », in *Les signes de la naissance, études des représentations symboliques associées aux naissances singulières*, Brionne : Gérard Monfort Éditeur, coll. « Imago Mundi », 2002, pp. 181-192.
- BELMONT Nicole, « Le conte merveilleux : une tranquille étrangeté », *Postface à Le conte populaire français. Contes merveilleux*, Toulouse : P.U.M., 2017.
- BELMONT Nicole, *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, Paris : Éditions Corti, 2017.

- BENAROYO Lazare, « Le visage au-delà de l'apparence. Lévinas et l'autre rive de l'éthique », *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, [En ligne] n. 20, 2016 (I), disponible sur : <http://www.losguardo.net/wp-content/uploads/2016/04/2016-20-Benaroyo.pdf>
- BENSA Alban, « Images et usages du temps », *Terrain* 29, « Vivre le temps », 1997, pp. 5-18.
- BENVÉNISTE Émile, « Le jeu comme structure », *Deucalion, Cahiers de philosophie*, 1947, pp. 161-167.
- BEUVIER Franck, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva*, 9, 2009, pp. 102-125, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1411>
- BILLÉ Michel, « A quoi servent les grands-parents ? Des grands-parents pour introduire au « sacré » », *Dialogue*, n°158, 2002, pp. 3-10.
- BLANC Dominique, « L'école, les rituels et la lettre », *Ethnologie française*, T. 16, n° 4, 1986, pp. 407-412.
- BONNÉRY Stéphane, « "L'enfant lecteur" du livre et le modèle social implicite dans le livre de "l'enfant lecteur" et de l'activité cognitive de lecture », in ARRANDA Daniel (dir.), *L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre : tensions à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 115-131, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677847>
- BONNÉRY Stéphane, « Les mises en scène dans les albums enfantins des apprentissages dans la relation entre adultes et enfants : des évolutions significatives des modalités éducatives », *Raison publique* n°13, Paris : PUPS, 2010, disponible sur : http://www.raison-publique.fr/IMG/pdf/LAC04_-_Bonnelly.pdf
- BONNÉRY Stéphane, « Les livres et les manières de lire à l'école et dans les familles : Réflexions à l'occasion de la parution de la liste officielle « maternelle » », *Le français aujourd'hui*, n°185, 2014, pp. 47-57.
- BOURDIEU Pierre, « Postface », in PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Minuit, 1968, pp. 135-167.
- BOURDIEU Pierre, *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris : Éditions de Minuit, 1970.
- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris : 1980.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.

BOURDIEU Pierre, *Le bal des célibataires : crise de la société paysanne en Béarn*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BRETON André, *L'art magique*, Paris : Phébus, 1991 [1957], pp. 221-256.

BOYER-VIDAL Marie-Françoise, « L'éducation des filles et la littérature de poupée au XIX^{ème} siècle », in BODINIER Bernard, GEST Martine, LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise et PASTEUR Paul (dirs), *Genre & Education : former, se former et être formée au féminin* (Colloque), Rouen : Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2009, pp. 217-33.

BRUGEILLES Carole, CROMER Isabelle, CROMER Sylvie, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », in *Population*[en ligne], 57^e année, n^o2, 2002. pp. 261-292, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_2002_num_57_2_7341

BURRUS Crisitna, *Frida KAHLO*, « *Je peins ma réalité* », Paris : Découvertes Gallimard, coll. « Arts », 2007.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958.

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Chemins de l'autre monde », in *Cahiers de littérature orale*, n^o39-40 « Autres Mondes », 1996.

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Editorial. Autres mondes. », in *Cahiers de littérature orale*, n^o39-40 « Autres Mondes », 1996 pp. 7-16.

CARECCHIO Françoise, *La culture des jeux, une poétique enfantine*, Paris : L'Harmattan, 2010.

CERQUI Daniela, MÜLLER Barbara, « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique. », in *Sociologie et sociétés* 422, 2010, pp. 43-65, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2010-v42-n2-socsoc3977/045355ar/>

CHABANON Michel-Paul Guy (de), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève : Slatkne, 1969.

CHAMBERLIN Ralph V., « Place and Personal Names of the Gosiute Indians of Utah », *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 52, No. 208, 1913, pp. 1-20.

CHAMBOREDON Jean-Claude, « Une sociologie de la petite enfance », in *Espaces-temps*, 31-32, « L'enfant n'existe pas. Approche d'une condition humaine. », 1985, pp. 85-90.

CHASTEL André, GRAND Paul-Marie, « La magie retrouvée : le surréalisme », in

- CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, Paris : Flammarion, 2012 (1978).
- COMPTE Roy, « De l'acceptation à la reconnaissance de la personne handicapée en France : un long et difficile processus d'intégration », *Empan* 2/2008, n° 70, p. 115-122
- COQUET Michèle, « Introduction », in COQUET Michèle, MACHEREL Claude, *Enfances. Pratiques, croyances et inventions*, Paris : CNRS Editions, 2013, pp. 8-27.
- COURTINE Jean-Jacques, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIIIème siècle. », in JACQUES-CHAQUIN Nicole, HOUDARD Sophie, *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, t.II, Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, 1998, pp. 499- 515.
- COURTINE Jean-Jacques, *Histoire des corps, tome 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2011.
- CUMBA Manuela-Ivone, « Le temps suspendu : rythmes et durées dans une prison portugaise », in *Terrain* 29, 1997, pp. 59-68.
- DASEN Véronique, « De la Grèce à Rome, des jouets pour grandir », *Des jouets et des hommes*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2011, pp. 52-59.
- DASSIE Véronique, « Les doudous d'enfant au prisme des objets d'affection des adultes », in Michel Dugnat. *L'art d'accommoder embryons, fœtus et bébés*, Toulouse : Editions Ères, 2014, pp.67-80.
- DEHOUE Danièle, « Quand une nation se définit par son rapport à la mort », *Socio-anthropologie* [En ligne], 31, 2015, pp. 177-131, disponible sur : <http://socio-anthropologie.revues.org/2244>
- DELALANDE Julie, « Culture enfantine et règles de vie. Jeux et enjeux de la cour de récréation », *Terrain*, n° 40 [En ligne], pp. 99-114, 2003, disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/1555>.
- DELALANDE Julie, « Comment des enfants et des adolescents voient-ils les âges de la vie ? », *Le Télémaque* 2010/1 (n° 37) [En ligne], pp. 71-81, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-1-page-71.htm>
- DELALANDE Julie, « L'entre-enfants : une figure de l'enfance peu valorisée. Réticences historiques et contemporaines en France », HAMELIN BRABANT Louise in & ANDRÉ Turmel (dirs), *Les figures de l'enfance : un regard sociologique*, Québec : Presses Inter Universitaires, pp. 13-30, 2012.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005.
- DESCOLA Philippe, *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Paris : Somogy et Musée du quai Branly, 2010.

- DESCOLA Philippe, Cours « Anthropologie de la nature », L'annuaire du Collège de France [En ligne], 112 | 2013, disponible sur : <http://annuaire-cdf.revues.org/73>
- DIASIO Nicoletta, « Introduction. Penser le corps qui change », in *Ethnologie française* 2015/4 (n° 154), pp. 597-606, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2015-4-p-597.htm>
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Ce que la fable fait à l'animal. Regard anthropologique sur l'instrumentalisation morale des bêtes au Moyen Âge », *Sens-Dessous* 2/2015 (N° 16), pp. 91-99, disponible sur : https://www.cairn.info/resume.php?download=1&ID_ARTICLE=SDES_016_0091
- ÉLIAS Norbert, *La société des individus*, Paris : Fayard, 1971.
- ÉLIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973.
- ÉLIAS Norbert, *La dynamique de l'Occident*, Paris : Calmann-Lévy, 1975.
- ÉLIAS Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie ?* Aix-en-Provence : Pandora, 1981.
- ÉLIAS Norbert, « Interview biographique », *Norbert Elias par lui-même*, Paris : Éditions Fayard, 1991.
- ÉTIENNE (J.), « La question de l'intersubjectivité. Une lecture de Soi-même comme un autre de Paul Ricœur », in *Revue théologique de Louvain*, 28^e année, fasc. 2, 1997, pp. 189-215.
- FABRE Daniel, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* [En ligne], n°99, 1986, pp. 7-40, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712
- FABRE Daniel, « Une culture paysanne », in BURGUIÈRE André, REVEL Jacques (dirs), *Histoire de la France, Les formes de la culture*, t. IV, Paris : Seuil, 1993, pp. 121-216.
- FABRE Daniel, « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, 9, 2009, pp.4-37, consulté le 4 Août 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343>
- FABRE Daniel, « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales européennes », Conférence Campus Condorcet, 2015, disponible sur : www.canalu.tv/video/campus_condorcet_paris_aubervilliers/l_invisible_initiation_devenir_filles_et_garcons_dans_les_societes_rurales_d_europe.17599.
- FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *préface de Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris : Gallimard, 1995.
- FAVRET-SAADA Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977.

- FEDRY Jacques, « Le nom, moi vocal, et le corps, moi visible, deux manifestations de la personne une », in *Cahiers de Littérature Orale*, n°59-60, 2006.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.
- FREMONT Armand, *Aimez-vous la géographie ?* Paris : Flammarion, 2005.
- FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Éditions Gallimard, 1933 [1908], coll. « Idées, nrf », n° 263.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris : P.U.F., 1967 [1926], pp. 242-263.
- FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté. Das Unheimliche », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976 [1919].
- FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris : Gallimard, 1988 [1901].
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris : Seuil, 2009.
- GALLAND Olivier, « Introduction. Une nouvelle classe d'âge ? », *Ethnologie française*, 2010/1, vol.40, pp. 5-10.
- GARDOU Charles, « Frida Kahlo, la douleur de vivre, la fièvre de peindre », in *Pascal, Frida Kahlo et les autres... ou quand la vulnérabilité devient force*, *Reliance* [En ligne] n°18, 2005, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reliance-2005-4-page-118.htm>.
- GEORGEL Pierre, « Regards sur l'« autre » dessin d'enfant. Autour de Fallimento de Balla », *Gradhiva*, 9, 2009, pp. 55-81, disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1368>
- GINZBURG Claude, *Le sabbat des sorcières*, Paris : Gallimard, 1992.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- GRANGE Isabelle, « Métamorphoses chrétiennes des femmes-cygnes. Du folklore à l'hagiographie. », *Ethnologie française*, XIII, 2 1983, pp. 139-150.
- HARTOG François, « Des lieux et des hommes », in *HOMÈRE, L'Odysée*, Paris : La découverte, 1982, pp. 415-435.
- HERITIER Françoise, « Une figure multivalente. La "moitié d'homme" », *L'Homme*, 2005/2 n° 174, pp. 7-10.
- JAFFRÉ Jean-Pierre, « La littéracie : histoire d'un mot, effets d'un concept », in *La littéracie. Conceptions théoriques et pratiques d'enseignement de la lecture-écriture*, Paris : L'Harmattan, 2004, pp. 21-41.

- JOSELIN Laurence, « Filles/garçons : quelles images des héros en situation de handicap dans la littérature de jeunesse ? », in *Handicap, identité sexuée et vie sexuelle*, Toulouse : Eres, 2010.
- JOSELIN Laurence, « Handicapés héroïques », in *L'école des parents* [En ligne] 2011/5 (N° 592), pp. 56-56, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-ecole-des-parents-2011-5-page-56.htm>
- KARADIMAS Dimitri, « Animaux imaginaires et êtres composites », in *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Descola Philippe (dir.), Paris : Musée du Quai Branly, 2010, pp. 185-190.
- KLEIMANN Dorothée, « Cendrillon et son pied », *Cahiers de littérature orale*, n°4, 1978, pp.56-88.
- KORFF-SAUSSE Simone, « Introduction. Quand le monde de l'art rencontre le monde du handicap », in *Art et handicap. Enjeux cliniques*, Paris : Erès, 2012, pp. 11-12.
- KORFF-SAUSSE Simone, « Un exclu pas comme les autres. Handicap et exclusion. », in *Cliniques méditerranéennes* [En ligne], n°72, 2005, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2005-2-p-133.htm>
- LE RUN Jean-Louis, « La bande à l'adolescence », *Enfances & Psy* 2006/2, n°31, pp. 56-66.
- LÉVI-STRAUSS Claude, « Le Père-Noël supplicié », *Temps modernes*, n°77, 1952, pp. 1572-1590.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le regard éloigné*, Paris : Plon, 1983.
- LÉVY François, « Les identifications animales des enfants à la lumière des nouvelles animalières de Kafka », *Le Coq-héron* [En ligne] 2013/4 (n° 215), pp. 108-116, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2013-4-p-108.htm>
- MABRU Lothaire, « Donner à voir la musique », *Musurgia* [en ligne], Vol. 6, No. 2, *Analyse et Pratique Musicales*, 1999, pp. 29-47.
- MABRU Lothaire, « Vers une culture musicale du corps », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, « Le geste musical », 2001, disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/106>
- MAISONNEUVE Luc, *Apprentissage de la lecture, méthodes et manuels*. Paris : L'Harmattan. Tome 1, 2002.

- MARCELLI Daniel, « J'aime les bêtises », in *Enfances & Psy* [en ligne], 2014/2 (n° 63), pp. 15-23, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_2002_num_57_2_7341
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007.
- MIETKIEWICZ Marie-Claude, SCHNEIDER Benoît, « Vue à travers la littérature enfantine. La place des grands-parents dans l'éducation familiale », *Dialogue*, n°158, 2002, pp. 51-64.
- MONJARET Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme* [En ligne], 173, 2005, pp. 119-147, disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/25033>
- MOUAKHAR Nizar, *Creare ut facere : Essai sur le barbouillage dans la peinture*, Paris : Connaissances et savoirs, 2017.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de La cathédrale engloutie de Debussy », in *Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 25, n°2, « Musique et procès de sens », 1997.
- NETTL Bruno, « Une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'Homme* [En ligne], 171-172, 2004, disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/24939>
- NONNON Elisabeth, « Travail invisible et visible : la trace écrite au tableau. », *Recherches* n°41, 2004, pp. 17-30.
- NOVALIS, *Le brouillon général*, Paris : Allia, n° 724, 2000
- NUSS Marcel, ANCET Pierre, *Dialogues sur le handicap et l'altérité*, Paris : Dunod, 2012.
- PARLEBAS Pierre, « Le destin des jeux : Héritage et filiation », *Socio-anthropologie* [En ligne], 13, 2003, disponible sur : <http://socioanthropologie.revues.org/173>.
- PAQUET Marcel, *Magritte, La pensée visible, 1898-1967*, Köln : Taschen, 2013.
- PATERA Teodoro, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales* [En ligne], n° 35, disponible sur : <http://peme.revues.org/5025>, 2014, p.11.
- PAULME Denise, « Morphologie du conte africain », in *Cahiers d'études africaines* [En ligne], vol. 12, n°45, 1972. pp. 131-163, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1972_num_12_45_2775

PEREA François, « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* [en ligne], 2011/1 (n° 83-84), pp. 53-60, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-p-53.htm>

PICARD Delphine, ZARBOUCH Benaïssa, « Le dessin comme langage graphique », in *Approches. Revues des sciences humaines* [En ligne], 14, 2014, pp. 28-40, disponible sur : http://www.academia.edu/33281648/Le_dessin_comme_langage_graphique

PIFARRÉ Alexandra-Fiora, « Le surnom : une introduction aux journées d'études doctorales », in PIFARRÉ Alexandra-Fiora, RUTIGLIANO-DASPET Sandrine, *Le surnom*, Chambéry : Université de Savoie, 2008, pp.7-9.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.

RIVIÈRE Claude, « La naissance chez les Eve du Togo », in *Journal des africanistes*, 1981, tome 51, fascicule 1-2. pp. 71-95.

RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris : P.U.F., 1995.

ROUAYRENC Catherine, *Les gros mots*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1996.

SAILLANT Francine, FOUGEYROLLAS Patrick, « L'icône du handicap », *Reliance* [En ligne] 2007/3 (n° 25), pp. 81-87, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reliance-2007-3-p-81.htm>

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris : Gallimard, 1940.

SCHEFER Olivier, « « L'idéalisme magique » de Novalis », *Critique* [En ligne] n°673-674, 2003/6, pp. 514-527, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-critique-2003-6-p-514.htm>

SEGALEN Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, 2009.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris : Les sentiers de la création, 1991.

TENÈZE Marie-Thérèse, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, 18, n°1/3, 1970, pp. 11-65.

TORRES-RAMOS Gabriela, « Un culte populaire au Mexique : la Santa Muerte », *Socio-anthropologie* [En ligne], 31, 2015, pp. 139-150, disponible sur : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2228>

TURNER Victor, *Le phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris : P.U.F., 1990.

- UELTSCI Karin, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris : Champion, 2011.
- VAN GENNEP Arnold, *Le folklore français, t.1, Du berceau à la tombe, cycle de carnaval, carême et Pâques*, Paris : Robert Laffont, 1998.
- VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage. Etude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité, De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, De la naissance, de l'enfance, de la puberté, De l'initiation, de l'ordination, du couronnement, Des fiançailles et du mariage, Des funérailles, des saisons, etc*, Paris : Éditions A. et J. Picard, coll. « Picard Histoire », 1981 (1909)
- VERDIER Yvonne, *Façons de dire, Façons de faire*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences humaines », 1979.
- VERDIER Yvonne, « Le Petit Chaperon dans la tradition orale », *Le Débat* [En ligne] 1980/3 (n° 3), pp. 31-61, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-3-p-31.htm>
- VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1985.
- VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, « Le tyran boiteux d'Oedipe à Périandre », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne t.2*, Paris : Editions La Découverte, 2001, pp. 45-72.
- WILLIAMS Hannah, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues* [En ligne], 7, 2009, disponible sur : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/574>.
- WINANCE Myriam, « Mobilités en fauteuil roulant : processus d'ajustement corporel et d'arrangements pratiques avec l'espace, physique et social », *Politix* 2010/2, n° 90, pp. 115-137, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-politix-2010-2-page-115.htm>
- WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité*, Paris : Gallimard, 1975.
- YCHE-FONTANEL Françoise « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Revue Kentron* [En ligne] 17, 2, 2001, pp. 65-90, disponible sur : <https://www.unicaen.fr/puc/images/k17203fontanel.pdf>
- ZWINGENBERGER Jeannette, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », in ZWINGENBERGER Jeannette, TAPIÉ Alain, *L'Homme-paysage*, Paris : Somogy, pp. 52-75.